

பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்

அழகப்பா பல்கலைக்கழகத் தமிழ் முனைவர் (பிஎச்.டி.) பட்டத்திற்குப்
பகுதி நிறைவாக அளிக்கப்பெறும் ஆய்வேடு

ஆய்வாளர்
கி.அந்தோணிசாமி
பதிவு எண் : 521

நெறியாளர்
முனைவர் சு.இராசாராம்



தமிழ்த்துறை
அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்
(தேசியத் தரமதிப்பீட்டுக் குழுவின் மறுதரமதிப்பீட்டிலும் 'A' தகுதி பெற்றது)

காரைக்குடி - 630 003

தமிழ்நாடு - இந்தியா

நவம்பர் - 2016

முனைவர் சு.இராசாராம்

பேராசிரியர்

தமிழ்த்துறை

அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்

காரைக்குடி - 630 003

நாள் :

நெறியாளர் சான்றிதழ்

‘பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்’ என்னு
ம் தலைப்பில் **தரு க.அந்தோணிசாம்** அவர்கள் பகுதி நேர தமிழ் முனைவர் (பிஎச்.டி) பட்
டத்திற்காகச் செய்த இந்த ஆய்வு அழகப்பா பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் அவர்
ஆய்வு செய்த காலத்தில் தன்னியலாகச் செய்யப்பெற்றது என்றும், இந்த ஆய்விற்காக
வேறு எந்தப் பட்டமும் ஆய்வாளருக்கு அளிக்கப் பெறவில்லை என்றும் சான்றளிக்கின்
றேன்.

(சு.இராசாராம்)

ஆய்வு நெறியாளர்

திரு கி.அந்தோணிசாமி

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

தமிழ்த்துறை

அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்

காரைக்குடி- 630 003

நாள்:

ஆய்வாளர் உறுதிமொழி

“**பேரா.க.இரவிந்தரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்**” என்னும் தலைப்பில் பகுதி நேர தமிழ் முனைவர் (பிஎச்.டி) பட்டத்திற்காக எழுதப் பெற்ற இவ்வாய்வேடு எனது சொந்த முயற்சியில் உருவானது என்றும், இதற்கு முன் வேறு எந்த ஆராய்ச்சிப் பட்டத்திற்கும் இவ்வாய்வேடு அளிக்கப் பெறவில்லையென்றும் உறுதியளிக்கின்றேன்.

(கி.அந்தோணிசாமி)

ஆய்வாளர்

உறுதிக் கையொப்பம்

முனைவர் சு.இராசாராம்

பேராசிரியர்

தமிழ்த்துறை

அழகப்பா பல்கலைக்கழகம்

காரைக்குடி - 630 003

நன்றியுரை

காற்றாய், கடலாய், விண்ணாய், மண்ணாய், ஊற்றாய், உயிராய், வழியாய், ஒளியாய் எங்கும் நீக்கமற நிறைந்து விளங்கும் எல்லாம் வல்ல இறைவனுக்கு நெஞ்சார்ந்த நன்றி. தாழ்நிலை இருப்போர் தன்நிலை உயர்த்தி வீழ்நிலை தடுத்திடும் விண்ணவர்க்கரசியாம் அன்னை மரியாளுக்கு என் நன்றி மலர்கள்.

“பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்” என்னும் தலைப்பின்கீழ் பகுதிநேர முனைவர் பட்ட ஆய்வாளராக ஆய்வுப் பணியினை மேற்கொள்வதற்கு அனுமதி வழங்கிய அழகப்பா பல்கலைக்கழகத்திற்கும், ஒப்புதல் வழங்கிய தமிழ்த்துறைத் தலைவர் **முனைவர் மு.பாண்டி** அவர்களுக்கும் என் நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஆய்விற்கான நல்வழிகாட்டியாக அமைந்து அறிவு பகர்வதில் சான்றாண்மையோடும், ஆலோசனைகளை வழங்கி நெறிப்படுத்துவதில் நல்லாசானாகவும் விளங்கிய பெருமைமிகு ஆய்வு நெறியாளர் பேராசிரியர் **முனைவர் சு.இராசாராம்** அவர்களுக்கு என் நெஞ்சினிய நன்றியினைக் கூறிக்கொள்வதில் பெருமிதம் அடைகிறேன்.

இவ்வாய்வுக்கான வல்லுநராக அமைந்து அரிய ஆலோசனைகளை வழங்கி வழிநடத்தியுதவிய ஆய்வு வல்லுநர் பேரா. **முனைவர் அ.அறிவுநம்பி**, புலத்தலைவர், தமிழியற்புலம், பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக்கழகம் அவர்களுக்கும் நெஞ்சினிய நன்றியினை உரித்தாக்கிக் கொள்கிறேன்.

ஆய்வுத் தலைப்புத் தொடர்பான தரவுகளைத் தந்துதவியும், ஆய்வுக்காகத் தனி நாடகக் காட்சியாக்கம் மற்றும் பயிற்சியரங்குகளை நடத்தித் தந்தும், விரிவான நேர்காணல் தந்தும் பேருதவி புரிந்த நாடகப் படைப்பாசிரியர் **பேரா.முனைவர் க.இரவீந்திரன்**, மேனாள் புலத்தலைவர் கலைப்புலம், தலைவர், நாடகத்துறை மற்றும் நாடகக் களஞ்சியம் மற்றும் தலைவர், கூத்துக்களரி நிகழ்த்துக்கலை மையம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் அவர்களுக்கு எனது இதயம் கனிந்த நன்றியை உரித்தாக்கிக் கொள்கிறேன்.

காட்சியாக்கத்தில் உதவிய எழினி, தமிழ்நாடு குழுவினர் மற்றும் கூத்துக்களரி மாணவர்களுக்கும் எனது நன்றி உரியது. மேலும் ஆய்வு நிலையில் உதவிய ஓவியர் **அ.குமரேசன்** மற்றும் வடிவமைப்பாளர் **க.தினகரன்** ஆகியோருக்கும் நன்றி.

ஆய்வு செய்யத் தூண்டி, கைகாட்டி மரம்போல, என்னை கைகூட்டி வழி நடத்தி, பேரா.க.இரவீந்திரன் அவர்களை அறிமுகம் செய்து வைத்து, ஆய்வுக்கு உதவிய உயிர் நண்பர் தூய அந்தோணியார் மேனிலைப்பள்ளி உதவித் தலைமையாசிரியர் **முனைவர் ஏ.சந்தனசாமி** அவர்களுக்கு என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். தோழர் பேரா.**பாகை இரா.கண்ணதாசன்** (தொலைக் காட்சித் தோன்றல்) அவர்களுக்கும் என் நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன். என் உணர்வில் கலந்த கருவாக அமைந்த தூய பேதுரு மேல்நிலைப்பள்ளி பட்டதாரி ஆசிரியர் திரு **எஸ்.ஜார்ஜ்** அவர்களுக்கும் என் நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

முனைவர் பட்ட ஆய்வினை மேற்கொள்ள பல்வகையிலும் எனக்கு அனுமதி அளித்து, என் அகம் நிறைந்திட்ட தஞ்சாவூர், தூய அந்தோணியார் மேனிலைப்பள்ளியின் மேனாள் தாளாளர் அருடதந்தை **ஏ.அகஸ்டின் அம்புரோஸ்**, இந்நாள் தாளாளர் அருடதந்தை **எஸ். மரியலூயிஸ்**, எனது அன்பிற்கினிய, பாசமிகு, தலைமையாசிரியர் அருடதந்தை **ஜெ.அந்தோணிசாமி** ஆகியோருக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

என் கல்வி மேம்பாட்டில் உறுதுணையாக என்னுள் நிலைத்து வரும் பாலையங்கோட்டை தலைமை ஆசிரியர் **அருட்திரு ஏ.சுவாமிநாயகம்** அவர்களுக்கும் என் உளமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

“மகன் தந்தைக்காற்றும் உதவி இவன் தந்தை

என்றோற்றான் கொல்லெனுஞ் சொல்”

“ஈன்ற பொழுதிற் பெரிதுவக்கும் தன்மகனைச்

சான்றோன் எனக் கேட்டதாய்”

என்ற வள்ளுவரின் வாய்மொழிக்கு ஏற்ப, என்னை, வித்திட்டு, புடமிட்டு, இன்று இறைவனுள் வாழும் என் தந்தை **அ.கிறிஸ்டோபர்** அவர்களை நன்றியோடு நினைவு கூர்கிறேன். அதேபோல் என்னை ஈன்று புறம் தந்து, அறமிகு சான்றோனாக்கி இன்று இறைவனுள் நித்திரை செய்யும் என் தாய் **கி.அன்னம்மாள்** அவர்களையும் நன்றியோடு நினைவு கூர்கிறேன். தந்தைபோல் என்னருகில் இருந்து, அறிவுரைகள் வழங்கி, இன்று இறைவனுள் நித்திரை செய்யும், மாமனார் திரு **பி.மரியஸ்ஸெய்ன்** அவர்களையும் நன்றியோடு நினைவு கூர்கிறேன்.

என் எல்லாமுமாய் இருந்து, என்னுள் நிறைந்து, ஆய்வு நிறைவுற முழுமுதற் காரணமுமான பாசமிகு **தனபாக்கியம் அம்மாள்**, செல்வி **எம்.ரோஸ்லின் ஸ்டெல்லா**, மரியே உருவான. திருவாய் கருவான அருட்சகோதரி **பி.ஏஞ்சல்மேரி**, துணைவியார் ஆசிரியை **எம்.ஜெஸ்டின் மதுரம்**, செல்லக் குழந்தைகள் **அ.தர்ஷினி இன்பென்சி**, **அ.ஜனனி ஜோசிகா** ஆகியோருக்கு நன்றி உ

ரியது. மேலும் **அ.அமல்ஜோசப்** (பி.எஸ்.என்.எல்), **ஜீலியட்**, **எஸ்.மரிய பிரா
ன்சிஸ்** (நகரத் திட்ட அலுவலர்), **டார்த்தி**, **ஏ.குழந்தைசாமி**, **அமலற்பமேரி**
ஆகிய குடும்பத்தினர்க்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஆய்வினை முடிக்க பல உதவிகளையும் வழங்கி உற்சாகமுட்டிய தூய
அந்தோணியர் மேனிலைப்பள்ளி வணிகவியல் ஆசிரியர் திரு **எம்.முருகேசன்**
மற்றும் என்னுடன் பணியாற்றும் தூய அந்தோணியார் மேனிலைப்பள்ளியின்
ஆசிரியர் பெருமக்களுக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

அன்புடன்

கி.அந்தோணிசாமி

சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கம்

அ.செ.சி.	- அண்ணாவின் செவ்வாழைச் சிறுகதை
அ.செ.நா.	- அண்ணாவின் செவ்வாழை நாடகம்
உ.ஆ.	- உரையாசிரியர்
ஐங்.	- ஐங்குறுநூறு
கலித்.	- கலித்தொகை
கலிங்.	- கலிங்கத்துப்பரணி
குறுந்.	- குறுந்தொகை
குற்றாலக்.	- குற்றாலக்குறவஞ்சி
சிலப்.	- சிலப்பதிகாரம்
திருக்.	- திருக்குறள்
தொல்.அக.	- தொல்காப்பியம் அகத்திணையியல்
ப.	- பக்கம்
பக்.	- பக்கங்கள்
பதி.	- பதிப்பு
ப.ஆ.	- பதிப்பாசிரியர்
புறநா.	- புறநானூறு
பெரி.	- பெரியபுராணம்
ம.ம.நே.நா.	- மனம் மலரும் நேரம் நாடகம்
மா.மே.நா.	- மாதவமேகலை நாடகம்
மேலது.	- மேல் குறித்த நூல்
மு.சு.நா.	- முன்னர்ச் சுட்டிய நூல்
வில்.	- வில்லிபாரதம்
Ed.	- Editor
Ibid.	- at the same place
P.	- page
PP.	- Pages
Vol.	- Volume

பொருளடக்கம்

இயல்		பக்கம்
	முன்னுரை	- 01
1.	தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் புதிய நாடக முயற்சிகளும் படைப்பாக்க உத்திகளும்	- 08
2.	மாதவ மேகலை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்	- 65
3.	மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்தர்) நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்	- 115
4.	அண்ணாவின் செவ்வாழை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்	- 164
5.	க.இரவிந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புகளில் இன்றைய சமுதாயம்	- 217
	முடிவுரை	- 283
	துணை நூற்பட்டியல்	- 290
	பின்னிணைப்பு	- 307
*	நேர்காணல்	
*	படைப்பாசிரியர் பெற்ற விருதுகள்-நிழற்படங்கள்- இதழ்கள்-நாளிதழ்கள்-செய்தி மலர் பதிவுகள்	
*	மாதவ மேகலை நாடகமாக்கக் காட்சி வரைவுகள் - பார்வையாளர் பங்கேற்பு - விளம்பரங்கள்	
*	மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்தர்) நாடகக் காட்சிகள்- பார்வையாளர் பங்கேற்பு - விளம்பரங்கள்	
*	அண்ணாவின் செவ்வாழை நாடகக் காட்சிப்படிமங்கள் பார்வையாளர் பங்கேற்பு - விளம்பரங்கள்	

முன்னுரை

நாடகம் உயிரோட்டம் மிக்கதோர் கலையாகும். பிற இலக்கிய வடிவங்களைப் போலன்றி மனித வாழ்வின், பண்பாட்டுக் கூறுகளின் வெளிப்பாடாகவும் இக்கலை விளங்கி வருகிறது. மண், மக்கள் மொழி சார்ந்து வளர்ந்தும், வாழ்ந்தும் வரும் இக்கலை காலந்தோறும் வாழ்க்கைக்கேற்ப மாறி வளரும் தன்மை கொண்டது. இவ்வகையில் தமிழ் நாடகம் தமிழின மாண்பின் மேன்மை போற்றும் கலையாகத் தொன்றுதொட்டே ஆக்கம் கொண்டு இன்றைய நவீனத்துவத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. சங்க காலத்தில் ஆடல், கூத்து வடிவமாக இயக்கம் பெற்றிருந்த தமிழ் நாடகம் மக்கள் வாழ்க்கை முறைக்கேற்பக் குழுவாகவும், இடம் பெயர்த்தக்கதாகவும் செயலாக்கம் கொண்டது. தொடர்ந்து சிலப்பதிகாரம் தேர்ந்ததொரு நாடகக்கூறு மலிந்த இலக்கியமாகவும், நாடகக்குறிப்புகள் பலவற்றை அறியத்தரும் களஞ்சியமாகவும் தமிழ் உலகுக்கு வெளிப்பட்டது. அதனையடுத்து பத்தாம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையின் சோழர் ஆட்சி தமிழ் நாடக, நாட்டியக் கலை வடிவங்களைப் படைப்பதிலும் காட்சிப்படுத்துவதிலும் முக்கியப் பங்களிப்பு செய்து வந்தது. மன்னர் பாதுகாப்பில் வளர்ந்த கலைகள் மக்களைச் சிந்திக்கும் நிலை உருவாயிற்று. தொடர்ந்து பல சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களையும், கூத்துக்கலைகளையும், மரபு வழியாகத் தமிழ் நாடகம் செயலாக்கம் செய்திருக்கிறது. இவ்வாறு நாடகக்கலையின் வளம் மிக்க செயலாக்கத்தில் நவீன நாடக முயற்சிகள் நடத்தப்பெற்றுப் பயிற்சிகள், பயிலரங்குகள், நாடகப் படைப்புகள், நாடக ஆய்வுகள் என அதன் புதிய பரிமாணம் வெளிப்படக் காரணமான முயற்சிகளை மேற்கொள்வோரில் பேரா.க.இரவீந்திரன் குறிப்பிடத்தக்கவராவர். அன்னாரது நாடகப் படைப்புகளும், பணிகளும் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்களும் குறித்து ஆராய்வது தமிழ் நாடகம் குறித்த வளர்ச்சி மற்றும் வரலாற்றுப் பதிவில் மிகவும் தேவையானது மட்டுமன்றி, பிற இலக்கிய வடிவங்களை நவீன நாடக வடிவப்படுத்துதல் என்னும் நிலையில் குறிப்பிடத்தக்கதும் தனித்துவமானதும் ஆகும். அவ்

வகையில் பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன் குறித்த பொருண்மையிலான இவ்வாய்வு முக்கியத்துவம் பெறுவதாய் உள்ளது.

ஆய்வுத் தலைப்பு

‘பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புக் கலைத்திறன்’ என்பது ஆய்வுத் தலைப்பாக விளங்குகிறது.

ஆய்வுக் கருதுகோள்

முனைவர் க.இரவீந்திரன், பல வகை நாடகங்களை எழுதி மேடையேற்றியிருந்தாலும் தம் காலத்துக்கு முந்தைய இலக்கிய வடிவங்களை நவீன நாடக வடிவமாக்குதல் என்னும் நிலையில் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ள அவர்தம் நாடக முயற்சி புதிய பரிமாணத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது என்பதை நிறுவுவதே இந்த ஆய்வின் கருதுகோள் ஆகும்.

ஆய்வு நோக்கம்

நாடகச் செம்மல் பேரா.க.இரவீந்திரன் தமிழ் நாடகத் துறையில் ஒரு படைப்பாளியாகவும் ஆழமான ஆய்வாளராகவும் விளங்கி நடைமுறைச் சமுதாயச் சிக்கல்களை நாடக வரைபடத்திற்குள் கொண்டு வந்து மேடையில் காட்சிப்படுத்தும் அரிய பணியைச் செய்து வருபவர். நல்ல நாடகம் என்பது நல்லதொரு செய்தியை மக்களுக்குக் கொண்டு செல்ல வேண்டும். அவ்வகையில் நாடகம் எழுதியும் இயக்கியும் நடித்தும் வரும் பேரா.க.இரவீந்திரனின் நாடக முயற்சிகள் குறித்தும், நாடக அமைப்பு மற்றும் கருத்து குறித்தும், அன்னாரது நாடகப் படைப்புக்களில் இன்றைய சமுதாயம் வெளிப்படும் நிலை குறித்தும் ஆராய்ந்து அவற்றை வெளிக்கொணர்வதே இந்த ஆய்வின் நோக்கமாகும். இவ்வகையில் தொன்மை இலக்கியங்கள், காப்பியங்கள், சிறுகதைகள் போன்ற வடிவங்கள் நாடக வடிவத்துக்குள் வந்து வடிவ மாற்றம் பெற்று நவீனப்படும் நிலையும் குறிப்பாக அறியப்படும்.

ஆய்வு முன்னோடிகள்

தமிழில் நாடகம் தொடர்பான ஆய்வுகள் பல வந்துள்ள போதிலும் தொடக்க கால முன்னோடிகளாக விளங்கியோர் குறிப்பிடத்தக்கவராவர். மக்களுக்குக் கொண்டு சேர்க்கும் வகையிலான நாடகப் படைப்புகள் சார்ந்த ஆய்வுகளாகக் கருத்து மற்றும் காட்சியாக்கங்களை முன்னிலைப்படுத்திய ஆய்வுகள் என்ற வகையில் பேரா.கா.சிவத்தம்பி, பேரா.ஏ.என்.பெருமாள், பேரா.ஆறு.அழகப்பன், பேரா.இரா.குமாரவேலன், பேரா.மு.உலகநாதன், பேரா.மு.இராமசுவாமி, பேரா.அ.அறிவுநம்பி, பேரா.க.இரவீந்திரன் போன்றோரின் ஆய்வுகளும், நூல்களும் முன்னோடி ஆய்வுகளாகக் கொள்ளத்தக்கனவாகும்.

ஆய்வு எல்லை

இளம் வயது முதலே நாடக மேடையில் தம் நாடக எழுத்துக்களைக் காட்சிப்படுத்தி வருபவர் முனைவர் க.இரவீந்திரன். எனினும் தமிழ் இலக்கிய வடிவத்தின் களங்களைத் தமிழ் நாடக வடிவத்துக்குக் கொண்டு வந்து வடிவமாற்றம் செய்து மூலக்களத்துக்குள் நடைமுறைச் சமுதாயத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டும் அன்னாரின் நாடகப் படைப்புக்கள் மட்டுமே ஆய்வு எல்லையாகக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வு ஆதாரங்கள்

பேரா.க.இரவீந்திரன் எழுதி ஆக்கியுள்ள மாதவமேகலை, மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்த நாயனார்), அண்ணாவின் செவ்வாழை ஆகிய நாடகங்கள், அவற்றின் படைப்பாக்கங்கள் மற்றும் மூல இலக்கிய வடிவங்கள் முதன்மை ஆதாரங்களாக அமைகின்றன. நாடகம் தொடர்பான ஆய்வுகள், கட்டுரைகள், தொடர்புடைய செய்திகள் யாவும் துணைமை ஆதாரங்களாக அமைகின்றன.

ஆய்வு அணுகுமுறைகள்

இவ்வாய்வு, விளக்க முறை (Descriptive Method), வரலாற்று முறை (Historical

Method) அணுகுமுறைகளையும், நாடகப் படைப்புகளின் மேடைப் படைப்பாக் கத்தையும் ஆராய்வதால் உற்றுநோக்கல் (Observative method) முறையையும், சமுதாயச் செய்திகளை அறிய முயல்வதால் சமுதாயவியல் (SociologicalMethod) முறையையும் கொண்டு அமைந்துள்ளது.

ஆய்வுப் பகுப்பு

இவ்வாய்வு முன்னுரை, முடிவுரை நீங்கலாக ஐந்து இயல்களாகப் பகுக்கப்பெற்றுள்ளது. அவையாவன,

1. தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் புதிய நாடக முயற்சிகளும் படைப்பாக்க உத்திகளும்
2. மாதவ மேகலை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்
3. மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்தர்) நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்
4. அண்ணாவின் செவ்வாழை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்
5. க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புகளில் இன்றைய சமுதாயம்

இயல் விளக்கம்

முன்னுரையில் ஆய்வுத் தலைப்பு, ஆய்வுக் கருதுகோள், ஆய்வு நோக்கம், ஆய்வு முன்னோடிகள், ஆய்வு எல்லை, ஆய்வு ஆதாரங்கள், ஆய்வு அணுகுமுறைகள், ஆய்வுப் பகுப்பு, இயல் விளக்கங்கள் ஆகியன விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

இயல் ஒன்று

‘தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் புதிய நாடக முயற்சிகளும் உத்திகளும்’ என்னும் இயலில் தமிழ் நாடகம் குறித்த பொதுவான வரலாற்றுச் செய்திகள், மாறிவந்த நிலை, இன்றைய வடிவ மாற்றம், புதிய நாடக முயற்சிகள் மற்றும் வடிவமாற்ற உத்திகள் குறித்து விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

இயல் இரண்டு

‘மாதவமேகலை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்’ என்னும் இயலில் பழம்பெரும் காப்பியமான மணிமேகலையை ஆசிரியர் எவ்வாறு மாதவமேகலை என்ற பெயரில் நாடகமாக்கியுள்ளார் என்பது பற்றிய உத்திமுறை குறித்து ஆராயப் பெற்றுள்ளது. மேலும் காப்பிய அமைப்பிலான இலக்கிய அமைப்பு நாடக வடிவம் பெறும் பொழுது ஏற்படும் மாற்றங்கள், பாத்திரச் சித்திரிப்புகள், கதைப் போக்கு, நாடகமாக்கல் உத்திகள், மொழிநடை, காட்சியமைப்பு, கதை கூறல் உத்திகள், நகைச்சுவை, முன்கூர்தல் நிலை, ஆசிரியர் கூற்று போன்றன அமைந்து வரும் பாங்கு ஆகியன வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவ்வகையில் நாடகக் கேகாட்பாடு அடிப்படையில் நாடகம் முழுமை பெறும் வண்ணம் படைப்பாக்கம் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ள நிலை ஆராயப்பட்டுள்ளது.

இயல் மூன்று

‘மனம் மலரும் நேரம் (எறிபத்தர்) நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்’ என்னும் இயலில் ஒரு தொன்மைப் புராணக்கதை இலக்கிய வடிவம், நவீன நாடகமாக்கம் பெறும் நிலை விளக்கப் பெற்றுள்ளது. இவ்வகையில் 63 நாயன்மார்களில் ஒருவராகப் பெரிய புராணத்தில் வரும் எறிபத்தர் எனும் மையப்பாத்திரம் நாடகப் பாத்திரமாகித் தொன்மைப் பண்புநிலை கெடாதவாறு நவீனப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் நிலை வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. நாடக வடிவ மாற்றத்தில் நிகழும் மாற்றங்கள், பாத்திரச் சித்திரிப்புகள், கதைப்போக்குகள் மற்றும் நாடகமாக்கல் உத்திகள், மொழிநடை, காட்சியமைப்பு, கதைகூறல் உத்திகள், நகைச்சுவை, முன்

கூர்தல் நிலை, ஆசிரியர் கூற்று போன்றன அமைந்து வரும் பாங்கு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மேலும் மூவொற்றுமைக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் நாடக வடிவமாக்கல் செய்யப் பெற்றுள்ள நிலை ஆராயப்பெற்றுள்ளது.

இயல் நான்கு

‘அண்ணாவின் செவ்வாழை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும், கருத்தும்’ என்னும் இயலில் தமிழ் இலக்கிய வடிவத்தின் குறிப்பிடத்தக்க வகையாக விளங்கும் ஒரு சிறுகதை நவீன மேடைக்கான நாடக வடிவம் பெறும் நிலை வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஒரு சிறுகதை வடிவத்தின் பண்பு நலனில் சிதைவு எதையும் பெறாமல், மூல ஆசிரியர் கொண்ட எண்ணத்தில் எந்தச் சேதாரமும் ஏற்படாமல் நாடகமாக நவீனப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் நிலை விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளது. மேலும் மாற்றங்கள், பாத்திரச் சித்திரிப்புகள், கதைப்போக்கு, நாடகமாக்கல் உத்திகள், மொழிநடை, காட்சியமைப்பு, கதை கூறல் உத்திகள், நகைச்சுவை, ஆசிரியர் கூற்று போன்றவையும் விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

இயல் ஐந்து

‘க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகப் படைப்புகளில் இன்றைய சமுதாயம்’ என்னும் இயலில், சமுதாயச் சிந்தனை நாடகப் படைப்பாசிரியரின் பார்வையாக நாடகங்களில் மேலோங்கி நிற்கும் நிலை உணர்த்தப்பெற்றுள்ளது. பொதுவாகவே முற்போக்குச் சிந்தனையும், சமுதாய விழிப்புணர்வும், பொதுநோக்கும் கொண்ட நாடக ஆசிரியர் க.இரவீந்திரன் நாடக வடிவமாக்கலின் பல்வேறு கூறுகளிலும் இன்றைய சமுதாயத்தை இழையோட விட்டுள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைவது விளக்கப் பெற்றுள்ளது. இவ்வகையில் பெண்ணியம், சாதிக் கொடுமை, பசிப்பிணி, வறுமை, அரசியல், தியாகம், சமத்துவம், ஒழுக்கம் உள்ளிட்ட பல சமூகச் சிந்தனைகள் மேலோங்கும் சமுதாயப் பிரச்சினைகளை நாடகத்துக்குள் கொண்டு வந்து காட்சிப்படுத்தியுள்ள நிலை விளக்கப் பெற்றுள்ளது. பல நாடகக் கருத்துக்களைப் பயனுள்ள மனித நேயம் தோய்ந்த சமுதாயக் கருத்துக்களாக

கீத் தந்துள்ள நாடகாசிரியர் அவ்வகையிலான பாடல்களையும் ஆக்கி நாடகத்துக் குச் சுவை சேர்த்துள்ள நிலையும் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

முடிவுரை

இயல் வழிப் பெறப்பெற்ற முடிவுகள் ஆய்வின் முடிவுரையாகத் தொகுத்து ரைக்கப்பட்டுள்ளன.

துணைநூற்பட்டியல், பின்னிணைப்பு

ஆய்விற்குப் பயன்பெற்ற ஆதார நூல்கள், கட்டுரைகள் யாவும் துணை நூற்பட்டியலாக அகரவரிசையில் இடம் பெற்றுள்ளன.

ஆய்வுக்குத் துணை நிற்கும் நேர்காணல், படைப்பாசிரியர் குறிப்புகள், நாடக வரைவுகள், நாடகக் காட்சிகள், நாடக விளம்பரக் குறிப்புகள் ஆகியன பி ன்னிணைப்பாகத் தரப்பட்டுள்ளன.

தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் புதிய நாடக முயற்சிகளும் படைப்பாக்க உத்திகளும்

தொன்மைத் தமிழ் நாடக வடிவம் இன்றைய நிலையை அடையப் பல மாற்றங்களையும். ஏற்ற இறக்கங்களையும் ஏற்றே வந்துள்ளது. கலை மாறுதலுக்குரியது; மக்களின் வாழ்வைப் பொருந்தி வளர்வது. அதனாலேயே நாடகத்தின் வாழ்வின் பிரதிபலிப்பாகவும் சமூகத்தின் கண்ணாடியாகவும் உலக நாட்டு நாடக வல்லுநர்களும் ஒத்துக் கொண்டுள்ளனர். தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சி மாற்றம் காலத்துக்குக் கட்டுப்பட்டே அமைந்து வந்துள்ளது. தமிழ் மக்கள் நாடகக் கலையை தங்கள் உணர்வுக்கான வெளிப்பாட்டுக் கலையாகவும். தங்களுக்கான வாழ்வின் சிந்தனைக் களமாகவும் ஆக்கிக் கொண்டதன் விளைவே தமிழ் நாடகக்கலையின் ஏற்ற இறக்கங்களுக்கும் காரணமாயிற்று. தமிழ் நாடகக் கலையின் தளர்ச்சியில் மக்கள் கவலை அடைந்ததும் இந்த அடிப்படையிலேயேதான். தமிழ் நாடகம் தனது இருத்தலுக்காக வடிவமாற்றம் பெறுவதும், படைப்பு நிலையில் மாற்றம் பெறுவதும் பிற கலைகளின் உத்திகளை உள்வாங்கிக் கொள்வதும் என எதையும் தன்னகத்தே ஏற்றுக் கொள்ளும் பண்பினைப் பெற்று வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது. புறச்சூழல்களின் தாக்கமும், தமிழ் நாடகத்தின் வடிவத்திலும், கட்டமைப்பிலும், உள்ளடக்கத்திலும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. அது தளர்வு கண்டபோது புதிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பெற்ற வரலாறும் அண்மைச் செயல்பாடுகளாகவே அமைந்துள்ளன. பாலர்சபை நாடக முயற்சி இவற்றுள் தனித்துவம் மிக்க நாடக முயற்சியாகக் கருதத்தக்கதாகும். மேலும் புதிய நாடக ஆக்கங்கள் பல்வேறு நிலையில் உருவாக்கம் கண்டன. இவ்வகை யில் தமிழுக்குத் தழுவல் நாடகங்கள், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள், வடிவமாற்ற நாடகங்கள்

போன்றவை கொடையாகக் கிடைக்கலாயின. பல நாடக அறிஞர்கள் தமிழ் நாடகப் பணியில் தம்மை ஈடுபடுத்தி உழைக்கத் தொடங்கினர். சங்கரதாச சுவாமிகள், சம்பந்த முதலியார் தொடங்கித் தொடரும் இப்பணியில் தற்போது தனித்துவமிக்க நாடகங்கள் வழித் தமிழ் நாடகப் பங்களிப்பு செய்பவராகப் பேரா.க.இரவீந்திரன் விளங்குகிறார். குறிப்பாகத் தமிழில் தொன்மை இலக்கிய வடிவங்களை நவீன நாடக வடிவப்படுத்தலின் மூலம் தமிழுக்கு, நாடக வடிவத்தைப் புதிதாய்ப் படைத்தல், மற்றும் நாடக வடிவப்படுத்தலின்வழி மற்றோர் இலக்கிய வடிவத்தை நாடக வடிவத்துள் இருத்தல், செய்தல் என இருநிலையிலான குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பாளராக அவர் விளங்கும் நிலை குறித்தும் இவ்வியலில் அறிய முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. தமிழ் நாடகம் குறித்த பொதுவான வரலாற்றுச் செய்திகள், மாறிவந்த நிலை, இன்றைய வடிவ மாற்றம், புதிய நாடக முயற்சியின் மற்றும் வடிவமாற்ற உத்திகள் ஆகியன விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

தமிழில் நாடகம்

“தொல்காப்பியம் நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்ற இரண்டு கூறுகளைக் குறிப்பிட்டு,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்

பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம் (தொல்.அகத்.53)

என்று கூறிச் செல்கிறது. இதில் தொல்காப்பியர் தமிழ் நாடகத்தின் வளமையான சிறப்பை மட்டும் குறிப்பிடாமல் உலகியல் வழக்கு என்னும் இயல்பு வழக்குக்கு மாறானது நாடக வழக்கு என்பதனையும் உணர்த்தியிருக்கிறார்.”¹ இதனை, “உலகியல் வழக்குக்கு மாறான போலச் செய்தல் (Imitation) கூறினைக் கொண்டு நாடக முறைச் செயல்பாட்டுக்கு முற்றிலும் வேறுபட்ட தன்மை கொண்டது நாடக வழக்கு”² என்பர்.

“நாடக வழக்கு எனப்படுவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துத் தரல் எனப்படும். அதாவது பல்வேறுபட்ட எண்ண உணர்வுகளையெல்லாம் சுவைபடத் தொகுத்தளித்தல் என்பதையே இச்செயல்பாடு குறிக்கிறது. இத்தகைய செயல்பாட்டு நிலையில் அது நாடகத்தன்மை கொள்ளத் தொடங்குகிறது”.³ இத்தகைய இயல்பான பண்பு நிலையே நாடகத்தை வேறெந்த கலையை விடவும் கருத்தாக்கமிக்க கலையாக ஆக்கி நிற்கிறது.

“நாடகம், நாடு குறித்த சிந்தனையால் மேலோங்கியது என்பதால் நாட்டை நம் கண்முன்னே கொண்டு வருவதுதான் நாடகம்”⁴ என்பார் ப.நீலகண்டன். இது யாவராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட கருத்தாகவும் உள்ளது. “உணர்ச்சி மிகுதியாகும்போது உடலில் ஏற்படுகின்ற அசைவுகள் சிரிப்பு அல்லது அழகை என எண்வகை மெய்ப்பாடுகளையும் ஏற்படுத்துகிறது. ‘Dram’ என்னும் கிரேக்கச் சொல்லிலிருந்து பிறந்த ‘Drama’ என்னும் கலை ‘செய்தல்’ என்பதைத்தான் முதன்மையாகக் கொண்டிருந்தது. ஆடல், கூத்து ஆகிய செயன்மைகளும் இவ்வகையில் செய்தல் அல்லது ‘todo’ அல்லது ‘to act’ என்பதாகத்தான் இருக்க முடியும்”.⁵

“அனைத்துக் கலைகளும் மக்களை மகிழ்விக்கப் பிறந்தவைதான். ஆனால் கருத்துக்களை நேரடியாக மக்களுக்குக் கொண்டுசேர்க்கும் வல்லமையால் நாடக வடிவங்கள் தனித்துவம் பெறுகின்றன. மற்ற கலைகளைப் போலவே நாடகத்தின் நோக்கமும் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவது எனலாம். ஆனால் நாடகம் மக்கள் விரும்பும் வகையில் அல்லது உணர்ச்சிபூர்வமாக ஏற்றுக் கொள்ளும் வகையில் கருத்துக்களைக் கவர்ச்சியாக வெளியிடுகிறது”⁶ என்னும் நாடகவியலார் கருத்து இங்கே குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நாடகக்கலை ஏன்? எதற்காக? எப்படி? தோற்றம் கண்டிருக்க வேண்டுமென்பதனை நாடகவியலார் பலரும் வியந்து அறியத் தகுவர். தமிழ் நாடக மாமதை தி.க.சண்முகம் தாம் பெற்ற அனுபவத்தின்வழி கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கு

வார். விளையாட்டு உணர்ச்சிகளில் பிறர் செய்வதைப் போல் தாமும் செய்து காட்டவேண்டுமென்ற உணர்ச்சி, குழந்தைப்பருவம் முதலே நம்மிடம் இருந்து வருகிறது. இந்த விளையாட்டு உணர்ச்சியிலிருந்து எழுந்ததுதான் நாடகம்”⁷ என விளக்குவார்.

நாடு+அகம் = நாடகம்

“நாடகம், வாழ்வு நிலைக்கான கண்ணாடி. சமூகத்தின் எண்ணத்தை, நடப்பியலை, நாகரீகத்தை, தேவையை, தீர்வைப் பிரதிபலிக்கும் கண்ணாடி அது. இதனால் தான் நாடு+ அகம் = நாடகம்”⁸ என்று குறிப்பிடுவார் தி.க.சண்முகம். எனவே நாடகக் கலையானது ஓர் இலக்கு நோக்கிய கலையாக, பயன்பாட்டுக் கலையாக தோற்றம் பெற்ற காரணத்தினாலேயே அது காலந்தோறும் மக்களுக்கான கருத்து சொல்லி வந்திருக்கிறது எனலாம்.

இவ்வகையில் தமிழ் நாடகக்கலை வடிவங்கள் வளர்ச்சி நிலையில் கருத்துக்களால் கட்டமைக்கப் பெற்ற நிலை புலனாகும்.

நாடகக்கலையின் தோற்றம் குறித்த கதை

பொதுவாக நாடகக்கலை தோற்றம் பெற்றதாக அறியப்பெறும் கதையானது செய்தி சொல்லலாகவும் மக்கள் கண்டும் கேட்டும் மகிழ்வுமான கலையாகவே படைக்கப் பெற்ற செய்தியைப் பழம் மரபுக்கதை குறிப்பிடுகிறது. அதாவது “பழமையில் மக்கள் பேராசையும், கோபமும், ஆசையும், மோகமும் கொண்டலைந்த நிலையில் இந்திரன் பிரம்மனிடம் மக்களை இந்த இழிநிலையினின்றும் மாற்றுதற்கு ஏதுவாகக் கண்டும் கேட்டும் உணரத்தக்கதோர் கலை வடிவத்தினைத் தேதாற்றுவிக்க ஆவன செய்யுமாறு வேண்டினான். பிரம்மன் தவமேற்கொண்டு நால்வகை வேதங்களையும் வடிகட்டி ஐந்தாவது வேதமாக பேச்சு, பாடல், நடிப்பு மற்றும் உணர்வுகள் கொண்ட நாட்டிய வேதம் என்ற வடிவத்தைப் படைத்தான். இந்த நூல் திறமைமிக்க, கல்வியறிவுள்ள, மேடைப் பயமின்றிக் கடின உழைப்பு மேற்கொள்வோர் கைகளில் (கடவுளர்) சேரட்டும்”⁹ எனப் பணித்தான்.

இந்நிலையில் கடவுள் இக்கலையைக் கைக்கொள்வதில் ஏற்படும் இடர் குறித்து அறிந்த இந்திரன் இந்நூலில் உள்ளவற்றைப் புரிந்து பயிற்றுவிப்போர் வேதம் எதரிந்தவர்களாக மட்டுமே இருக்க முடியுமென்றும் அவர்களே நாட்டிய வேதத்தைப் பயிற்றுவிக்க இயலும் என்றும் தெரியப்படுத்த, பிரம்மன் இதனைப் பரதமுனியிடம் கையளித்ததாகக் கதை செல்கிறது. இவை இங்கே சுட்டப்படக் காரணம் இத்தகைய முயற்சி மக்கள் நலன் காக்கும் முக்கியக் குறிக்கோளைக் கொண்டமைந்ததுதான்.¹⁰

மேலே சொல்லப்பட்ட கதை மக்களுக்கான, மக்கள் நலன் நோக்கிய பங்களிப்பு நல்கக்கூடியதொரு வடிவமாக நாடகக்கலை தோற்றம் பெற்ற நிலையினையே வெளிப்படுத்துகிறதென்பது குறிப்பிடத்தக்க செய்தியாகும்.

கூத்து, ஆட்டம்

சங்ககாலத்தில் கூத்து, ஆட்டம் ஆகிய இரு வடிவங்களில் நாடகம் படைக்கப்பட்டிருந்தது. கதை தழுவியது ‘கூத்து’ எனவும், நகர்வினை அடிப்படையாகக் கொண்டது ‘ஆட்டம்’ எனவும் அறியப் பெற்றன. சைகைகள் வாயிலாகவும் பல வித ஒலிகளைக் கொண்டும் மனிதன் தன் கருத்துக்களையும், உணர்வுகளையும் புலப்படுத்திக் காட்டுவதை நாடகக் கலையின் அமைப்பு உள்ளீடாகக் கருதலாம். இவ்வாறு மனித இயற்கையின் இயல்புகளிலிருந்து முகிழ்த்த நாடகக்கலை¹¹ குறித்த பல செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களில் காணக் கிடைக்கின்றன.

சங்க காலம் பல நாடக நிகழ்வுகளை வெளிப்படுத்தியிருக்கிறது. போர்க் களக் காட்சிகள், சடங்குகள் போன்றன அவற்றுள் அடங்கும். போர்க்களத்தில் நடைபெறும் களவேள்வி குறித்த செய்தி¹² மற்றும் துணங்கை என்ற கலை வடிவக் கூத்து குறித்த செய்தி போன்றன இவற்றைச் சார்ந்த செயல்பாடுகள் ஆகும்.

கூத்து எனப்படுவது சங்ககாலத்தில் பயன்பாட்டில் இருந்த நாடகம் குறித்த பெருவழக்குச் சொல்லாக இருந்தது. கூத்து என்பது விடுவிறுப்பானதொரு தொட

ர் நிகழ்வாக அமையவல்லது. துணங்கை, குரவை, தைந்நீரடல், வெறியாடல் போன்ற பல்வேறு நாடக வடிவங்கள் சங்க இலக்கியத்தில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளன.

குரவைக் கூத்தானது குழு வடிவத்தில் நடத்தப் பெற்ற வடிவமாகத் திகழ்ந்தது. வெற்றிக் களிப்புடன் அரசனும் பிறரும் சேர்ந்து ஆடும் கலையாகவும் இது விளங்கிற்று. இக்கூத்து ஒருவர் பாட மற்றவர் ஆட அதனைத் திரும்பவும் பாடி ஆடும் நிலையில் அமையும்.¹³

குரவை தழீஇ யாம் ஆட குரவையுள்

கொண்டு நிலை பாடிக்காண் (கலித்.39)

என்னும் சங்க இலக்கிய அடிகள் குரவைக் கூத்தின் தன்மையைப் பிரதிபலிக்கும்

வெண்மணல் குரவை (ஐங்.181)

பண் அமை சீர்க்குரவை (கலித்.102)

கொண்டல் இடுமணல் குரவை (அகம்.20)

போன்றன குரவை குறித்துப் பேசும் அடிகளாகும். குன்றக்குரவை எனப்படுவது குறிஞ்சி நில மகளிர் குன்றின்மேல் குடிகொண்ட முருகனைப் பாடுவதாகவும், ஆய்ச்சியர் குரவை எனப்படுவது முல்லை நில மகளிர் மாயோனைப் பற்றி பாடும் நிகழ்வாகவும் அமைந்தன. போர்க்களத்தில் ஆடப் பெற்ற குரவைக்கூத்து செயல்பாட்டு நிலையில் முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை என்ற பெயரிட்டும் அழைக்கப்பெற்றது.

துணங்கை, கைகள் இணைந்து ஆடப் பெற்ற கூத்தாகும். இங்கே மகளிர் குழுவினராக இதனை நிகழ்த்திக் காட்டினர்.

இணையொலி இமிழ் துணங்கை (மதுரைக்.26)

என்கிறது மதுரைக் காஞ்சி.

மகளிர் தழீஇய துணங்கை (குறுந்.31:2)

கைபுணர்ந்தாடும் துணங்கை (பெரும்.234-236)

எள்வளை மகளிர் துணங்கை (குறுந்.354)

போன்றன இக்கூத்தின் குழுத்தன்மையை விளக்கும்.

சங்க காலத்துக்கு முன்னரே தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுள்ள வள்ளிக்கூத்து வள்ளியின் கோலம் கொண்டு வெற்றிக் களிப்புடன் வீரக்குடி மகளிர் ஆடுவது என அறியப்படுகிறது. எனினும் நச்சினார்க்கினியர் இதனை இழிந்தோர் கூத்து¹
⁴ எனக் குறிப்பிடுகிறார்.

வாடா வள்ளியைப் பெரும்பாணாற்றுப்படை மாறுபட்டுச் சித்திரிக்கிறது. “வாடா வள்ளியின் வளம்பல தருஉம்” (பெரும்.370) எனப் பெரும்பாணாற்றுப்படைக் கதையமைப்பில் வள்ளிக்கூத்து கொண்டிருந்த மாறுபட்ட நிலையைச் சுட்டுகிறது.¹⁵

இவ்வாறு பல கூத்துக்கள் பற்றிய செய்திகளைச் சங்க இலக்கியம் தருகிறது. வெறியாடல், வேட்டுவவரி, தைநீராடல் போன்ற ஆட்டங்கள் குறித்த செய்திகளும் இடம்பெற்றுள்ளன. கூத்து ஆடிப்பாடும் கலையாக நிகழ்த்தப் பெற்றதால் நாடக வடிவோடு பாடல் வடிவமும் இணைந்த வடிவமாகவே அது நிகழ்த்தப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது.

கூத்துக்கள் நாடகத்தன்மை மிகுந்த வடிவமாகக் காணப்பெற்றன. ஒவ்வொரு கூத்தும் மாறுபட்ட ஆட்ட முறையுடன் வடிவம் கொண்டிருந்தன. இடத்துக்கு இடம் இவற்றின் செயல்பாட்டு முறைமைகளும் மாறுபட்டே விளங்கின.¹⁶ அவ்வகையில் கூத்தானது மக்கள் விருப்பமறிந்து செயலாக்கம் பெற்ற கலையாகவே விளங்கியுள்ள நிலை வெளிப்படுகிறது.

கூத்தினை ஆடிக் காட்டிய கலைஞர்கள் கூத்தர்கள் எனப்பட்டனர். பாணர், பொருநர், குயிலுவர், பாடினியர், வயிரியர், ஆடுநர், கோடியர், விறலியர், கண்ணுளர் போன்றோரும் குறிப்பிடத்தக்க கலைஞர்களாக விளங்கினர்.

பாணர்கள் சங்ககாலத்தில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகக் கலைஞர்களாக விளங்கினர். பண் என்ற வேர்ச்சொல்லிலிருந்து பெயர்பெற்ற பாணர்கள் பாடி ஆடும் திறன் பெற்றிருந்தனர்.¹⁷ சிறியாழ், பெரியாழ் போன்ற இசைக் கருவிகளை

இசைக்கும் திறன் பெற்றவர்களாகவும் இவர்கள் விளங்கினர்.¹⁸ கூத்தரோடு தொடர்புடைய கலைஞர்களைக் கோடியர் என்றும் வழங்கினர்.

கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை

ஆடுநர் கழிவுமில் வலகத்துக் கூடிய

நகைப் புறனாக நின் சுற்றம் (புறநா-29:23-25)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடல் அடிகள் இதனை விளக்கும்.

வயிரியர் என்போரும் கூத்துக் கலைஞரே ஆவர். மூங்கிலாலான வயிர் என்னும் இசைக்கருவி இசைப்பவர்களாக இருப்பதால் இவர்கள் இப்பெயர் பெறலாயினர்.¹⁹

இசைக்கருவிகள்

இசையில் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றவர்களாகச் சங்ககாலக் கலைஞர்கள் விளங்கினர். பாடலும் இசையும் இக்காலத்தில் மேம்பட்டு விளங்கியிருக்க வேண்டுமென்பதையே இது உணர்த்துகிறது. கோடு, முழவு, ஆகுளி, தவந்தை, கொம்பு, கொடும்பறை, தண்ணுமை, தட்டை, துடி, சிறியாள், பெரியாள் போன்ற பல இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு இக்காலக் கட்டத்தில் இருந்தமைக்கான குறிப்புக்கள் கிடைக்கின்றன.

நிகழ்விடம் - அரங்கம் (களம்)

ஆட்டம், மற்றும் கூத்து நிகழ்ந்த இடம் திறந்த வெளிப்பரப்பாகவே அமைந்திருந்தன. ஆடுகளம், பாடுகளம், கூத்தாட்டவை எனப் பரவலாக அவை அறியப் பெற்றன. பொதுவாக இவை களம் என்றறியப்பட்டன.²⁰

புய்த்தெறிக் கரும்பின் விடுகளைத் தாமரைப்

பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்

ஆடுகளம் கடுக்கும் அகநாட் டையே (புறநா.28:11-13)

என்னும் பாடல் அடிகள் ஆடுகளம் குறித்த குறிப்பினைத் தந்து நிற்கின்றன. திருக்குறள் கூத்தாட்டவை என்ற சொல்லாடலைத் தருகிறது.

கூத்தாட் டவைக் குழாஅத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்

போக்கும் அது விளிந்தற்று (தீருக்.322)

இவ்வாறு சங்ககாலத் தமிழ் நாடகம் ஆடலும், பாடலும், இசையும் கலந்து திறமைமிக்க கலைஞர்களைக் கொண்டு மக்களுக்கான கலையாகப் பரிணமித்தமையை அறிய முடிகிறது.

கூத்துக்கலையும், ஆடற்கலையும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த சங்க காலத்தில் மக்கள் வேட்டையாடும் தொழில் செய்பவர்களாகவும், போர்த்தொழில் புரிபவர்களாகவும் இருத்தல் செய்து குழு வாழ்க்கையில் இடம்பெயர்ந்து செல்லும் வாழ்க்கை முறையைக் கொண்டிருந்தனர். எனவேதான் அக்காலக் கூத்து வடிவங்கள் பலவும் இறை வழிபாட்டோடு தொடர்பு கொண்டவையாக அமைந்தன.²¹ இறையோடு தொடர்பு கொண்டு நாடகம் வளர்ச்சி பெற்ற நிலையினைக் கிரேக்க நாடக வரலாறும் சுட்டுகின்றது. ரோமானிய நாடக வரலாறும் கடவுள் வழிபாட்டோடு நாடகக்கலையைத் தொடர்புபடுத்தியே தொடக்கம் குறிக்கின்றது. சப்பான் நாடக வரலாறு சம்போசோ என்ற பெயரிட்ட கடவுள் வழிபாட்டு நாடகம் தொடக்ககால நாடகமாக அமைந்ததை குறிப்பிடுகிறது.²² மேனாட்டு நாடக வரலாறும் தேவாலய வழிபாட்டில் சமய நாடக நிகழ்வுகள் இடம்பெற்றமையைக் குறிப்பிடுகிறது. கொற்றவைக்கான வேட்டுவவரியும், மாயோனுக்கான ஆய்ச்சியர் குரவையும், முருகனுக்கான குன்றக்குரவையும் இவ்வகைக் கலை வடிவங்களேயாகும். இவையாவும் நாடகக்கலை வடிவம் படைத்தவரோடும், படைக்கப்பட்டவரோடும் (மக்கள்) நெருக்கம் கொள்ளத்தக்க வல்லமை கொண்டு விளங்கியதை உணர்த்துகின்றன.

சிலம்பும் நாடகமும்

சங்க இலக்கியத்திற்குப் பிறகு மேம்பட்ட நாடக வடிவத்தினைச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது. சிலப்பதிகாரம் ஒரு முத்தமிழ்க் காப்பியமாகப் போற்றப்படுகிறது. இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்றும் கலந்த ஒப்பற்ற காப்பியமாக நாடகக்கூறுகள் மிக்கு இது விளங்குகின்றது.

சொல் திறன்

“சிலப்பதிகாரம் சிறந்த கட்டமைப்புடைய சொல் வளம் மிக்க முத்தமிழ்க் காப்பியம். எனவே நாடகப் பாத்திரங்கள் கருத்துக்களை மக்களுக்கு அறியத்தரும் வண்ணம் தனித்துவத்துடன் படைக்கப்பட்டிருந்தன. இயற்கை வருணனைகள், புராணக் கதைகள், இயற்கையிறந்த நிகழ்ச்சிகள், பாத்திர உரையாடல்கள் இன்னபிறவற்றால் காப்பியத்திற்கு நீட்சியையும் நெஞ்சையள்ளும் வகையில் தருகின்றன”²³ என்ற அறிஞர் கூற்று நாடகம் என்பது மக்களுக்கான அனைத்துக் கூறுகளையும் உள்வாங்கும் அமைப்பு கொண்டதென்பதனைத் தெளிவுபடுத்தும்த். “மேலும் நாடகக் குறிப்பு முரணாகவும், சிந்தனையைக் கிளருகின்ற கோடிகாட்டும் குறியீடுகளாகவும், சிறு சொற்களில் காப்பியங்களை அவர் செதுக்குவதாகக் கண்டு மகிழ்கின்றோம்”²⁴ என்பதும் இதனை நன்குணர்த்தும்.

மக்களுக்குச் செய்தி சொன்ன சிலம்பு

சிலப்பதிகாரம் ஒரு குறிக்கோள் காப்பியம். அது அடிப்படைக் கருத்துக்களைத் திட்டமிட்டு மக்களுக்குச் சொன்ன நாடகக் களஞ்சியம்.

அரைசியல் பிழைத்தோர்க் கறங்கூற் றாவதூஉம்
உரைசால் பத்தினிக் குயர்ந்தோ ரேத்துலும்
ஊழ்வினை உருத்துவந் தூட்டு மென்பதூஉம்
சூழ்வினைச் சிலம்பு காரண மாகச்
சிலப்பதி கார மென்னும் பெயரால்
நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்

(சிலப்.பதிகம்:55-60)

என்னும் பதிக அடிகள் மக்களுக்கான அறம் குறித்த செய்தியாகும்.

அந்தந்தக் காலக்கட்ட நிகழ்வுகளைப் பதிவு செய்வதும், பாடல், ஆடல் கலைகள் மூலமாக வெளிப்படுத்துவதுமான செயல்பாடு சமூக வரலாற்று நோக்கில் உதரிய வருவது பொதுவான நிகழ்வாகவே இருக்கிறது. எனினும் சீரான அணுகு

முறையின் நோக்கில் சமூகக் கூறுகளை உள்ளடக்கியே ஆடல் மற்றும் நாடகக் கலை வடிவங்கள் செயல்பட்டு வந்துள்ளமை அறிய வரும்²⁵ என்னும் அறிஞர் கூற்று இதற்கு வலுச்சேர்ப்பதாக உள்ளது. இவ்வகையில் காப்பிய நிகழ்ச்சிகளின் இடையிடையே ஓரிரு சொற்களிலோ, வரிகளிலோ, பாத்திரத்திலோ, கூத்துக் கதைக்கேற்பத் தன் இலக்கியச் சொல் விளையாடல்களைச் செய்கின்ற புலமைத்தன்மை வெளிப்படுவதை²⁶ அறிஞர்கள் அறியத் தந்துள்ளனர்.

ஒரு நாடகக் காப்பியம் மக்கள் காப்பியமாகப் போற்றப்படுவதற்கு அது மக்களின் வாழ்க்கைக்கான செய்திகளை (message) கொண்டமைதல் வேண்டும். அவ்வகையில் சிலப்பதிகாரம் முழு வெற்றி பெற்ற நாடகக் காப்பியமாக விளங்குகிறது. கட்டமைப்பிலும், கதைப்போக்கிலும், சொல்லாடலிலும் நாடகக் கூறுகளின் சுவையுணரப்பெறும் வகையில் ஆதிக்கம் பெற்றிருப்பது அதன் தனித்தன்மை வாய்ந்த சிறப்பாகக் கருதத்தக்கதாகும். குறிப்பாக வழக்குரை காதையில் வருகின்ற சொல்லாடல் பெண்ணின் பெருமையையும், வலிமையையும் போற்றும் இடமாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

“வாயிலோயே! வாயிலோயே!

அறிவறை போகில் பொறியறு நெஞ்சத்து

இறைமுறை பிழைத்தோன் வாயிலோயே

இணையரிச் சிலம்பு ஒன்று ஏந்திய கையள்

சுவையனை இழந்தாள் கடையகத்தாள் என்று

அறிவிப்பாயே! அறிவிப்பாயே!”

(சிலப்:20:24-29)

என விளித்து உரைக்கும் கண்ணகி,

“தேரா மன்னா

.

என் கால் பொற்சிலம்பு மணியுடை அரியே” (சிலப்:20:50-67)

எனத் தன் காற்சிலம்பினைக் காட்டியதும்,

“யானோ அரசன் யானே கள்வன்
மன்பறை காக்கும் தென்புலங் காவல்
என் முதல் பிழைத்தது கெடுக என் ஆயுள்”

(சிலப்.20:75-77)

என அரசன் பணிந்து வீழ்வதும் சிலப்பதிகாரம் “அரைசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறங்கூற்றாகும்” என்னும் செய்தியை அடிக்கோடிட்டுச் சொல்வதையே காட்டுகிறது.

இத்தகைய செய்திகளை வெறுமனே நாடகமாகப் படிப்பதை விடப் படைத்துக் காட்டும்போது அதன் வலிமை ஆயிரம் மடங்கு அதிகமாகும். கண்ணகியின் அவலத் தோற்றம், கையில் ஓங்கிய ஒற்றைச் சிலம்பு, விரிந்து கிடந்த கருங்குழல், உடையெங்கும் புகுந்த புழுதி ²⁷ என்ற அந்தப் பாத்திரத்தின் தோற்றம் மேடை வழியே வெளிப்படும்பொழுது இக்கருத்தானது கேட்போர்க்கும், பார்ப்போர்க்கும் பசுமரத்தாணி போல பதிந்து விடும் என்பதே உண்மை.

கருத்துப் பிரச்சாரம்

நாடகம் என்பது கருத்துப் பிரச்சாரத்துக்கான மிகச் சிறந்த கலையாகக் கருதப்பட்ட நிலையாகச் சிலப்பதிகாரத்தைத் தொடர்ந்த காலக்கட்டமும் பிரதிபலிக்கிறது. இவ்வகையில் பல்லவர்காலச் செயல்பாடு அமைகிறது. தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நோக்கில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க இக்காலக் கட்டத்தில் நாடகம் கதை தழுவி ஆக்கப்பட்ட நிலையை அறிய முடிகிறது. ²⁸ இவ்வகையில் மத்தவிலாசம் என்னும் நாடகம் தனித்தன்மை கொண்டு விளங்குவதைக் காணமுடிகிறது. மன்னர்கள் கலை மீது மிகவும் ஈடுபாடு கொண்டு செயல்பட்ட செய்திகளைப் பல்லவர்காலக் கல்வெட்டுக்களும் குறிப்பிடுகின்றன. ²⁹

ஏழாவது நூற்றாண்டில் காஞ்சியை ஆண்ட மகேந்திர பல்லவன் என்னும் அரசன் படைத்த மத்த விலாசம் என்னும் நாடகம் மது அருந்துவோரின் மனநிலைக் குழப்பத்தினை அழகாகச் சித்தரிப்பதாய் உள்ளது. மதுவின் கேடும், மதுவின் குழப்பநிலையும் இந்நாடகத்தில் இடம்பெற்றிருப்பதை,

“கபாலி: ஆமாம் ஆமாம்.... அதோ அந்த கள்ளுக் கடையைப் பார். அது யாக சாலையைப் போன்று எவ்வளவு அழகாகக் காணப்படுகிறது. கடையின் பெயரைத் தாங்கி நிற்கும் கம்பம் யாகசாலையிலுள்ள யூபஸ் கம்பம் போல காட்சியளிக்கிறது. கள் குடிப்போர் யாக சாலையில் உள்ள பிராமணர் போல் உள்ளனர். கள் கலயங்கள் சோமபானத்தை வைக்கும் பாத்திரங்கள் போல் உள்ளன. அங்கு விற்கப்படும் சுவையுள்ள மாமிசங்கள் யாகத்தில் இடப்படும் ஆகுதிகள் போல் உள்ளன. குடிகாரர்களின் வெறிப்பேச்சு யஜீர் வேதத்தில் யஜீசைப் போல் உள்ளன. அவர்கள் பாடும் பாட்டு சாமகானத்தை ஒத்திருக்கின்றன. கள்ளை முகந்து எடுக்கும் அகப்பை, நீரில் நெய் சொரியும் கரண்டி போல் இருக்கிறது. குடி வேட்கை யாகாக்கினி போலும், கள்ளுக் கடைக்காரன் யாகத்தை நடத்தும் எஜமானன் போல் இருக்கிறான்”³⁰

என்பது உணர்த்தும்.

மேலே கண்ட பகுதி கருத்தியல் முறையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சி நிலையாகும். மேலும் பழைய காப்பிய, புராணக் கதைகளைக் கருவாக்கிக் கொள்ளாமல், சொந்த கற்பனையில் ஆக்கப்பட்ட கதையென்பதாலும் கள்ளானது மனக்குழப்பத்தை ஏற்படுத்தவல்லது என்னும் நலவாழ்வுக் கருத்து குறித்த சிந்தனையை முன்வைப்பதாலும் இது அக்காலகட்ட புதுமையாகக் கொள்ளத்தக்கதாகும்.

மக்களை ஒன்று சேர்த்த கோயில் நாடகக்கலை

கோயில்கள் மக்கள் ஏற்றத்தாழ்வு நிலை மறந்து ஒரு சேரக் கூடுமிடமாக அமைகிறது. சமூக நல்லிணக்கத்தின் முக்கிய களமாகக் கருதத்தக்க இடங்களுள் கோயில்கள் மிக இன்றியமையாத இடம் பிடிக்கின்றன. அறம் சார்ந்த கருத்துப் பரவலுக்கு கோயில்களில் படைத்தளிக்கப்படும் கலை நிகழ்வுகள் ஊடகமாகச் செயல்பட வல்லனவாகும். அவ்வகையில் கி.பி.ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு முதல் இரண்டு நூற்றாண்டுகள் கோயில்கள் மக்களது நலனுக்கான செய்திகளைக்

கலைவடிவங்கள் மூலமாகக் கருத்துப் பகிர்வு செய்யும் பணியைச் செய்தன. இவ்வகையில் சோழர்கால ஆட்சியில் கோயில்களின் செயல்பாடு குறிப்பிடத்தக்கதாக இருந்தது.

மக்களுக்கான நாடகம், மக்களை நோக்கிய தேடலில் மக்களை ஆள்வேராரின் அரவணைப்பில் கோயிற் கலையாகவும் தொடர்ந்து வட்டார அளவில் வாழ்வியல் கலையாகவும் முனைப்புடன் ஈடுபடத் தொடங்கிய நிலையும் தமிழகத்தில் நாடக வெளிப்பாட்டுக்கான புதிய களங்களை உருவாக்கித் தரலாயிற்று³¹ எனினும் அறிஞர் கூற்று மக்களுக்கான செய்தி சொல்வதைக் காலந்தோறும் நாடகங்கள் முதன்மைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டிருந்தமையை வெளிப்படுத்தும்.

மக்கள் ஓரிடத்தில் கூடும் நிகழ்வு கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்திடும் சூழலில் உருவாக்கித் தரவல்லது என்பதனை முன்பே உணர்த்துகின்ற நிலை கோயில் விழாக்களின் முக்கியத்துவத்தைத் தெளிவுபடுத்துகின்றன. இது குறித்துத் திரைப்பட இயக்குநர் ப.நீலகண்டன், “குறிப்பிட்ட மனிதர்கள், குறிப்பிட்ட நாளில் குறிப்பிட்ட இடத்தில் கூடும் பழக்கம் எப்படி ஏற்பட்டிருக்கும்? இயற்கைச் சக்திகளை வழிபடும் அடிப்படையில் தான் அவர்கள் கூடியிருப்பார்கள் என்பது அறிஞர்களின் கருத்து. இத்தகைய வழிபாட்டு இடங்களிலும் நாடகக்கலைக்கு வித்து ஊன்றப்பட்டிருக்கிறது. இங்கு மட்டுமா? உலகம் எங்கும் அப்படித்தான்”³² எனக் கூறுவது எண்ணத்தக்கதாகும்.

இதனால் மக்கள் ஒருசேரக் கூடுவது, ஒரு படைப்பாக்கத்ததைப் படைத்தளிப்பதற்கு மிகவும் முக்கியம் என்பதும் அவ்வாறு கூடுதற்கேற்ற சூழலைக் கோயில் விழாக்கள் உருவாக்கித் தந்தன என்பதும் விளங்கும்.

இவ்வகையில் கோயில் நாடகங்களைத் தொடர்ந்து வட்டார அளவில் செல்வாக்குப் பெற்ற பல நாடகக் கலைவடிவங்கள் மக்களை நோக்கிய கலை வடிவங்களாகப் பரிணமித்தன.

புதிய நாடகப் போக்குகள்

மக்களை முன்னிலைப்படுத்திய மக்களுக்கான நாடகங்கள்

மக்களிடம் சென்று நேரடியாகத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் ஆளுமை கொண்டது நாடகக்கலை. மக்களோடு இயைந்த அதன் கால வளர்ச்சி மாற்றமும் இதனைப் புலப்படுத்துகிறது. இவ்வகையில் கி.பி.16, 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்தில் செல்வாக்கு பெறத் தொடங்கிய சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களான குறவஞ்சி, நொண்டி, பள்ளு ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

சிற்றிலக்கிய நாடகங்களை மக்களின் தேடல் என்பர்.³³ வட்டார அளவில் மக்கள் தங்களது வாழ்வு நிலைகளை ஆக்கிக் கொள்ளத் தொடங்கியபோது தங்களுக்கான கலையையும் வரையறுக்கத் தொடங்கினர். “மக்களின் நாடகத் தேடல் தங்களைப் பற்றியதாக அமைந்து வந்த நிலையை உருவாக்கிப் பெற்றவையே சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவமாகும்”³⁴ என்றும் கூற்றுக்கேற்ப தமிழ் நாடகத்துக்கான மக்களை முழுக்க மையப்படுத்திய கலை வடிவமாகத் தமிழ் நாடகம் பரிணமித்தது.

நாடகாதி நிருத்தம் அனைத்திலும்

நால்வகைப் பெரும் பண்ணினும் எண்ணிய

ஆடல் பாடல் அரம்பையர் ஒத்துள

அணுக்கி மாரும் அநேகர் இருக்கவே (கலிங்:322)

நாடகக் கூறுமிகுந்த, ஆடல் மிகுந்த கலை என்பதனை “நாடகாதி நிருத்தம்” எனக் கூறும் கலிங்கத்துப்பரணி பதின்முன்றாவது நூற்றாண்டில் குறிப்பிட்டுள்ள இச்செய்தி காளிக்குக் கூளி கூறியது எனும் பகுதியில் நாடகக் கூறுமிக்கு விளங்குவதாக அறிஞர் குறிப்பிடுவது³⁴ சிற்றிலக்கிய நாடகக் கலைக்கு முன்னோட்டமாக அமைகிறது.

இதே காலக்கட்ட நாடகக்கூறு மிக்க இலக்கியங்களை தஞ்சைவாணன்

கோவையும் நாடகப் பாங்குடன் விளங்குகிறது. பாத்திரப் படைப்பு, உரையாடல், காட்சியமைப்பு போன்ற நிலைகளில் இதுவும் மேம்பட்டே காணப்பெறுகிறது. மேலும் இதே காலக்கட்ட நளவெண்பாவும் கூத்து குறித்த செய்திகளைச் சொல்லிச் செல்வதைக் காணமுடிகிறது. தொடர்ந்து வந்த வில்லிபாரதமும்,

பெயர்தரு நாடகம் எல்லாம்

தானே நெறிதொடையர் இருகண் கண்டு களித்தார்

(வில்:வுரு:தவ:150)

தோரண மச்சத் தலந்தோறும் நடிக்கும்

தோகையர் நாடகம் ஒருசார்

(வில்:இந்திர:16)

போன்ற அடிகளில் இதனைப் புலப்படுத்தும்.

பள்ளு- உழைப்போர் வாழ்க்கை

பள்ளு எனும் வடிவம் உழைக்கும் மக்களின் வாழ்க்கையை, உணர்வை வவளிப்படையாகவே பேசுகிற வடிவமாக அமைந்தது. உழவுத் தொழில் குறித்தும், அத்தொழில் மேற்கொள்வோர் குறித்தும் சிந்தனை செய்வதோடு நெல், விதை, உழவு என விவசாயத்தை மேற்கொள்ளும் உழவர்க்கு அறிவியல் குறித்த சிந்தனையை ஊட்டவல்ல வடிவமாகவும் அமைந்தது. எனவேதான் இதனை உழுத்திப்பாட்டு எனவும் குறிப்பிட்டனர். பாத்திரங்கள், உரையாடல், காட்சிகள் யாவும் உழைக்கும் மக்களைக் கொண்டே வடிவமைப்பு செய்யப்பெற்ற சிறப்பு பெற்ற வடிவம் இது.

திருவாளர்ப்பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, சீர்காழிப் பள்ளு, வடகைப்பள்ளு, தில்லைப்பள்ளு, செண்பகராமன் பள்ளு, முக்கூடற்பள்ளு, தஞ்சைப்பள்ளு, கோட்டூர்ப்பள்ளு, தென்காசிப் பள்ளு, புதுவைப் பள்ளு, மன்னார் மோகனப்பள்ளு, பழனியப்பச் செட்டிப் பள்ளு, வைத்தியப் பள்ளு என வட்டாரம் சார்ந்த பல பள்ளு வடிவங்கள் காணக் கிடைக்கின்றன. நெல்லு வகையை எண்ணினாலும் பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது என்னும் பழமொழிக்கேற்பப் பள்ளு வகை, தமிழகத்தில் செல்வாக்கை மெய்ப்பிப்பதாய் உள்ளன.

செய்திகள்

பள்ளு வடிவம் சொல்லும் செய்திகள் ஏராளம். குறிப்பாக விவசாயம் குறித்த செய்திகள் தனித்தன்மை வாய்ந்தவையாக உள்ளன. செய்யும் உழவுத் தொழிலைச் சிறப்பாகச் செய்ய வேண்டியதன் அவசியம் உணர்த்தப்படுகிறது. நாட்டுவளம், மழைக்குறி, பள்ளியர் வாழ்வு, விதை வகை, ஏர் பிடித்தல், மாடு குறித்த செய்திகள் போன்றன நாடகச் செய்திகளாக வெளிப்படுகின்றன.

குறவஞ்சி - பெண்களின் கதை

பெண்கள் குறித்த பெண்ணியச் சிந்தனையைத் தூண்டும் முதல் படைப்பாகக் குறவஞ்சி வெளிப்படுகிறது. குறமகள் எனும் குறிசொல்லும் பெண்ணின் ஆளுமைமிக்க பாத்திரமே இச்சிற்றிலக்கிய வடிவத்தின் தலைமைப் பெயராக மாறியிருப்பதே அதனைத் தெளிவுபடுத்தும். தமிழகத்தில் இக்குறவஞ்சி மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்ற வடிவமாகவும் ஆனது. நிறையக் குறவஞ்சி வடிவங்கள் தமிழகத்தில் செயல்பாட்டில் இருந்தமை அறியக் கிடக்கின்றன. இவ்வகையில் திருக்குற்றாலக்குறவஞ்சி, கும்பேசர் குறவஞ்சி, தமிழ் அரசர் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, திருமயிலைக் குறவஞ்சி, தஞ்சை வெள்ளாளப் பிள்ளையார் குறவஞ்சி, கொடுமாளுர்க் குறவஞ்சி, பெதலகேம் குறவஞ்சி போன்றன குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

கட்டியங்காரன்

குறவஞ்சி நாடகம் அதன் அமைப்பாலும் இசைத் தன்மையாலும் பலராலும் போற்றப்பட்டு வரும் நாடகப் படைப்பாக இன்றும் வாழ்ந்து வருகிறது. மக்களைப் பற்றிய செய்திகளோடு இறையணர்வினை ஊட்டுகிற படைப்பாகவும் இது கருதத்தக்கது.³⁵

‘குறவஞ்சி’ யின் கட்டியங்காரன் பாத்திரப் படைப்பு தமிழ் நாடக வளர்ச்சி நிலையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்வாகும். மக்களுக்குச் செய்தி சொல்வதில் இப்பாத்திரத்தின் பங்களிப்பு மிகவும் இன்றியமையாததாக உள்ளது.

வடமொழியில் ‘சூத்ரதாரி’ என்பவனே தமிழில் ‘கட்டியங்காரன்’ என்றறியப்படு
 ம் பாத்திரமாவான். நாடகப் படைப்பினை நகர்த்திச் செல்வதோடு பாத்திர அறிமு
 கம் செய்தல், கதைப் பின்னணியை விளக்குதல், தலைவன், தலைவி வருகை
 யையும், பெருமையையும் விளக்குதல் என இவனது பணி கதைகூறல் (narrati
 on) முறையில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். எனினும் பார்வையாளரைக் க
 தைகேட்கும் சூழலுக்குத் தயார்படுத்துவதும் அதற்கேற்ப தமது பன்முகத் திறமை
 யின் மூலம் பேச்சுத் திறமையின் ஆளுமையால் பல நல்ல செய்திகளை மக்களு
 க்குச் சொல்வதுமான இவனது பணிகள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

“காலில் சலங்கை கட்டியபடி மேடையில் தோன்றி ஆடிப்பாடும் இவன் ஓ
 ரு பன்முகக் கலைஞன். குறிப்பாக தன்னுடைய உரையினூடே நாட்டுக்கும், ம
 க்களுக்கும் தேவையான நல்ல செய்திகளையும் சொல்லி மக்களுடைய நம்பிக்
 கைக்குரிய பாத்திரமானவன்”³⁷ எனக்கூறும் அறிஞர் கூற்றும் இங்கே குறிப்பிட
 த்தக்கது.

செய்திகள்

நகர்வளம், நாட்டு வளம், மலைவளம், மழைக்குறி என இயற்கை வளம்
 குறித்த பல செய்திகள் குறவஞ்சியின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. வட்
 டாரத்திற்கேற்பவும், அமைந்துவரும் குறவஞ்சியின் பெயருக்கேற்பவும் கேள்வி-
 பதில் வடிவில் வெளிப்படுத்தப்படும் செய்திகள் மக்களுக்குப் பயனுள்ள வகையில்
 உள்ளன. இதனை,

“நீண்டு குறுகியும் நாங்கூழுப் போல

நெளிந்த நெளிவென்னடி சிங்கி! (நெளிந்த)

பாண்டியனார் மகள் வேண்டும் குறிக்காகப்

பாடக மிட்டதடா சிங்கா! (பாடக)

மாண்ட தவளை உன் காலிலே கட்டிய

மார்க்க மதேது பெண்ணே சிங்கி! (மார்க்க)

ஆண்டவர் குற்றாலர் சந்நிதிப் பெண்கள்

அணிமணிக் கெச்சம்டா சிங்கா! (அணிமணி)" 38

(குற்றாலக்.பா.9-12)

என்னும் உரையாடல் உணர்த்தும்.

இவ்வாறு நடைமுறைச் செய்திகளை³⁹ வெளிப்படுத்தவல்ல வடிவமைப்புடன் குறவஞ்சி வடிவம் அமைந்துள்ளது.

நொண்டி நாடகம்

தமிழில் அறவொழுக்கத்தினை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் நொண்டி நாடகம் அமைந்துள்ளதால் இதனை ஒழுக்க நாடகம் (morality play) எனலாம். இன்றைய நல்வாழ்வுக் கருத்தமைவு நாடகங்களுக்கான முன்னோடி வடிவமாக இது அமைந்துள்ளது.

பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்கள் செயல்பாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த அதே காலக்கட்டத்தில் இன்னொரு கோணத்தில் மக்களுக்கு நல்லொழுக்கமும், அறவொழுக்கமும் போதித்த நாடகமாக இது அமைந்தது. சமூகத்தில் ஒழுக்கம் மிகவும் உயர்ந்தது எனவும், தனிமனித ஒழுக்கமில்லாதவர் தண்டனை பெறுவர் எனவும் உணர்த்தி மக்களை நல்வழிப்படுத்த முயன்ற நாடக வடிவம் இது.

எந்தக் காலத்திற்கும் ஏற்ற பல கருத்துக்களையும் ஏற்றிச் சொல்லவல்ல நாடக வடிவமாக இது இருப்பதால் தொடர்ந்து பல காலக்கட்டத்திலும் அந்தந்த காலக் கட்டத்திற்கேற்பச் சமுதாயச் சீர்திருத்தச் செய்திகளைத் தாங்கி இந்த நாடக வடிவம் செயன்மை கொண்டிருந்தது.

பல நொண்டி நாடகங்கள் தமிழகத்தில் தோற்றம் பெற்றன. திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம், சீதக்காதி நொண்டி நாடகம், திருமலை நொண்டி நாடகம், திருப்பல்லாணி நொண்டி நாடகம், திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகம், சாத்தூர் குளத்தூர்ஜயன் நொண்டி நாடகம், பழனி நொண்டி நாடகம், கவிராயர் நொண்டி

டி நாடகம், அவினாசி நொண்டி நாடகம், ஞான நொண்டி நாடகம் என அவை பலவாகும்.

நலவாழ்வுக்கான செய்திகள்

பொதுவாக நொண்டி நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்தே ஒழுக்கம் சார்ந்ததாக அமைந்தது. திருட்டுத் தொழில் மேற்கொண்டு அதன் பாதையில் பரத்தையின் பார்வையில் சிக்குண்ட ஒருவன் தன் தீய ஒழுக்கத்தின் காரணமாகச் செல்வத்தையெல்லாம் இழக்கிறான். மேலும் மேலும் திருட்டுத் தொழில்களில் ஈடுபடும்போது அரசனது குதிரைகளையும் திருட, கையும் களவுமாகப் பிடிபடுகிறான். காவலர்களால் குற்றவாளியாக அரண்மனை முன் நிறுத்தப்படும் அவனுக்குத் தண்டனையாக மாறுகால் மாறுகை வாங்கப்படுகிறது. கை, கால்களை இழந்து விடும் அவனுக்குப் பெரியவர் ஒருவர் நல்வழி காட்ட இறைவனது அருளால் மறுபடியும் கை, கால் கிடைக்கப் பெறுகிறது என்பது பொதுவான கதையமைப்பாக உள்ளது. இது எந்தக் காலத்துக்கும், எந்தச் சமுதாயத்துக்கும், எந்த மதக்கோட்பாடுகளுக்கும் பொருந்துமாகையால் நடைமுறை நல்வாழ்வு மற்றும் அறக்கருத்துக்களைச் சொல்லக்கூடிய அரிய பங்களிப்பினை நல்கி வருகிறது. திருட்டின் தீமை, விபச்சாரத்தின் கொடுமை, நாட்டு நிகழ்வு, கல்வி, மண நிகழ்வு, திருட்டுக்கான தண்டனை, எனப் பலவாக நலவாழ்வுச் சிந்தனைக் கருத்துக்களை இந்நாடகங்கள் செய்திகளாக வெளிப்படுத்துகின்றன. மேலும் சமயத்தின் சார்புக்கேற்ப, தத்தம் கடவுளார் மேன்மையும் பாராட்டப்படுவதுண்டு. இவ்வகைச் சிறப்புக்களால் நொண்டி நாடகத்தினைச் சமுதாயக் குறியீட்டு நாடகம் என்பார்.⁴⁰ நொண்டி நாடகத்தின் தலைவனான நொண்டி, ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதனோ குறிப்பிட்ட காலத்துக்கு உரியவனோ அல்ல. அவன் எக்காலத்துக்கும் உரியவன். மனித குலம் முழுமைக்கும் அவன் அடையாளமாக விளங்குகிறான்.

இதே காலக்கட்டத்தில் செயன்மையில் இருந்த கீர்த்தனை நாடக அமைப்பும் நற்கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தின. குறிப்பாக நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை நாடகம் ஒடுக்கப்பட்ட நந்தன் என்பாரைத் தலைமைப் பாத்திரமாக்கியது. சாதி

வேறுபாடு, ஏற்றத்தாழ்வு போன்றன இந்நாடக வெளிப்பாடாக அமைந்தது. ஒரு சமுதாயமே எழுச்சி பெறத்தக்க நிகழ்வுகளைக் கொண்ட நாடகம் இது என்பர்.⁴¹ இதில் ஒடுக்கப்பட்டோர் அடிமையாகவே வாழ்க்கையை முடித்துக் கொள்ளலாகாது என்பதனை நாடகாசிரியர் செய்தியாகத் தந்துள்ளார்.

நாட்டுப்புறக் கலை வடிவம்

நாட்டுப்புறம், விளிம்புநிலை மக்களும் பெரும்பான்மை வசிப்பிடமும் வாழ்விடமும் ஆகும். உழைத்துப் பிழைக்கும் மக்களின் கூடுமிடமாகவும் இது அமையும். எனவே இங்கே தோற்றம் பெறுகின்ற, செயல்பாடு கொள்கின்ற நாடகக் கலைவடிவங்கள் உறுதியாக மக்களைப் பற்றியனவாகவே இருக்க முடியும். கதை கூறல் (Story telling) முறையிலான வாய்மொழி அரங்கு (Oral theatre) வகையில் பல வடிவங்கள் தோன்றி மக்களுக்குச் செய்தி சொல்லின.

இவ்வகையில் வில்லுப்பாட்டு, கதைப்பாடல்கள் போன்றன விளங்கின. வில், வில்லுப்பாட்டு, வில்லிசைப்பாட்டு, வில்லடிப்பாட்டு எனப் பல பெயர்களில் வில் எனும் இசைக்கருவியை முன்னிலைப்படுத்தியதாக அமைந்த இவ்வில்லுப்பாட்டு எனும் வடிவம் கருத்துக் கூறலுக்கான மிகச் சிறந்த கலைவடிவமாகக் கொள்ளத்தக்க அமைப்பு முறையைக் கொண்டதாகும்.

தமிழகத்தின் தென்பகுதிகளில் குறிப்பாக குமரி, நெல்லை மாவட்டங்களில் இதன் செயல்பாடு அதிகமாகக் காணப்பெறுகிறது. வில், வீசுகோல், உடுக்கை, குடம், தாளம், கட்டை போன்ற இசைக்கருவிகளைக் கொண்டு இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. வில்லின் நாணிலிருந்து வீசுகோலால் இசையும் அதிர்வும் ஏற்படுத்தப்பெற்று இது நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதன் தலைமைப்புலவர் கதை கூற பக்கத்தில் இருக்கும் குழவினர் அவரோடு ஒத்துழைக்க நிகழ்வு அமையும்.

தந்தனத்தோம் என்று சொல்லியே

வில்லினின்பாட....

வில்லினின்பாட...

வந்தருள்வாய் கணபதியே

தாள தந்தத்தோடு - ஏழு

சந்தங்களும் தாளத்தோடு

ஆனபம்பை உறுமி தக்கனளே துந்துமியோடு

அத்தனையும் மேளத்தோடு ...

என நிகழ்வு தொடங்கப் பெறும்.

வில்லும் சொல்லும்

கோவில் விழாக்களிலும், பொது நிகழ்வுகளிலும் நடத்தப்படுகின்ற வடிவமான வில்லுப்பாட்டு, பொதுவாக கொடை விழாக்களுக்காகவே பாடப்பட்டு வந்த கலையாகும். நாட்டார் தெய்வ வழிபாட்டில் இது முக்கிய இடம் பெற்று வருகிறது. பாட்டும் உரையும் கலந்த இந்தக் கலை வடிவம் சொல்லால் சிறப்புப் பெறும் ஒரு கலையாகும். எனவேதான் வில்லிசை என்பது சொல்லிசை என்பதாக அறியப்படுகிறது. வில்லுப்பாட்டின் உள்ளடக்கம்,

1. புராணத்தன்மை கொண்டு புராணமாய் அமைபவை
2. புராணத்தன்மை கொண்டு புராணமாய் அமையாதவை
3. வரலாறு அடிப்படையில் அமைபவை
4. சமூகம் தொடர்பாக அமைபவை

என அமையும்.⁴² நடைமுறைச் செய்திகளைக் கூட காலத்துக்கேற்ப ஏற்றுப் பாட அதிக வாய்ப்பு அளிக்கும் வகையில் இதன் அமைவு அமைந்திருப்பது கருத்துப் பிரச்சார ஊடகத்துக்கான அரிய வடிவமாக இன்றும் அது அமையக் காரணமாயிற்று. எனவேதான் அறிவியல் இயக்கம், அரசியல் இயக்கம், விழிப்புணர்வு இயக்கம், நல்வாழ்வு இயக்கம் போன்ற தளங்களில் இவ்வடிவம் செயலாக்கம் பெற்று வருகிறது.

எங்கு பிறந்தார் எங்கு வளர்ந்தார்?

என்றுநீர் கேட்பதும் ஏனோ?

எங்கு பிறந்தாலும் பங்கமில்லாத

பைந்தமிழ்த் தாய்வளர்ந்திட்டால்

என்றும் பாடல் வரிகள் கலைவாணர் பாடிய காலத்துக்கேற்ற பாடல் வரிகளாகச் சிறந்தன.⁴³

சுப்பு ஆறுமுகம் மிகச் சிறந்த வில்லிசைக் கலைஞர், நாட்டுப்பற்றுக் கருத் துக்களை வில்லிசையில் நாளும் பரப்பும் திறன் படைத்தவர். தமிழால் முடியும் என்பதை வில்லுப் பாடல் பாடியே நிகழ்த்திக் காட்டியவர்.

அறிவியலா!

பொருளாதாரமா!

குடும்ப நலமா!

இருபது அம்சத் திட்டமா!

சுதந்திரத்தின் சாதனையா!

காந்தியடிகள் பிறந்த நாள் விழாவா!

நேரு பிறந்த நாள் விழாவா!

நெய்வேலி அரங்கம் பற்றியதா!

சேலம் இரும்பாலை நிகழ்ச்சியா!

அண்ணா பல்கலைக்கழக அறிவியலார் விழாவா!

தஞ்சைப் பல்கலைக்கழகக் கிராமிய விழாவா!

எதனையும் பொருளறிந்து வழங்கும் வல்லமை படைத்தவர்.⁴⁴

வில்லிசைக்கான தலைமைக் கலைஞராகப் பெண்களும் கூட இன்று பரிணமித்து வருவது அக்கலையின் சிறப்புத் தன்மையைக் காட்டும். ஒரு கதையின் பல்வேறு உணர்வு நிலைகளைப் பாத்திரங்களின் படிநிலைகளாகப் பாடல் வரிகளாலும் உச்சரிப்பாலும் முகபாவனைகளாலும் இசையொலியாலும் மேம்படுத்திக் காட்டும் கலையாக வில்லுப்பாட்டு விளங்குவதால் எவ்வகைக் கருத்துக்களையும் மக்களிடையே கொண்டு செல்லும் வல்லமை கொண்டதாக அது விளங்கு

கிறது. எனவேதான் கடவுள் கதைகளை மாற்றி அந்த இடத்தில் சமுதாயத்திற்கு நற்கருத்துக்களைக் கூறும் கதையமைப்பை ஏற்றுக் கொள்ளும் நிலையை அது ஏற்படுத்துகிறது.

வில்லுப்பாட்டின் தனித்தன்மை வாய்ந்த கூறுகள் பல. எனினும் நிகழ்வு நிலையிலேயே இடத்திற்கும் காலத்துக்கும் ஏற்ற கருத்துக்களை உற்பத்தி செய்யும் பாடற் கலையாக இது விளங்கியது. பிற கலைகளிலிருந்து இதனை வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. மேலும் உச்சரிப்பும் ஏற்ற இறக்க முறைமையும் இதன் உயிரோட்டத்தை ஏற்றம் பெறச் செய்கிறது. பாடல், உரை, பேச்சு என்பன அதனை வரையறை செய்வதாக அமையும்.⁴⁵ ஒவ்வொரு குழுவுக்கும் ஏற்ப இது மாறுபடுவது உண்டு. எடுத்துக் கொண்ட பொருள் மக்களிடம் ஆழமாகச் செல்வதற்கு ஏற்ப மீண்டும் வரும் (repeat) சொல்லடிகளால் பாடப்படுவதும், தலைமைப் புலவர் சொல்லும் சொற்களுக்கு ஆதரவாகவும், எதிர்ப்பாகவும், கேள்விகளாகவும் பிறகலைஞர்கள் சொல்லாடல்கள் செய்வதும் சுவை கூட்டுவதோடு ஆழமான கருத்துப் பதிவு செய்வதாகவும் அமைகிறது.

வில்லுப்பாட்டின் வழி அறிவியல், அரசியல், எய்ட்ஸ் விழிப்புணர்வு, நல் வாழ்வு குறித்த பல்வேறு கூறுகள், சமூகச் சீர்திருத்தம், வரதட்சணைக் கொடுமை போன்ற பல கருத்துக்கள் இன்றும் பரவலாக்கம் செய்யப்படுகின்றன.

இதே வடிவிலான கணியன் கூத்தும் இவ்வகையில் கருத்துப் பிரச்சாரக் கலையாகப் பயன்கொள்ளத்தக்கதாயினும் கோயில் விழா சார்ந்த கலையாக அதன் பாங்களிப்பு தொடர்கிறது.

பொம்மலாட்டம்

கருத்துப் பரவலாக்கத்திற்கு ஏற்ற சிறப்பானதொரு கலையாகச் செயன்மை கொள்ளத்தக்க கலைவடிவமாகப் பாவைக்கூத்தும் பொம்மலாட்டக் கலையும் விளங்குகின்றன. பாவைகள் மற்றும் பொம்மைகளைக் கதையில் முன்னணிப் பாத்திரங்களாக அமைத்து அவற்றின் பின்னணியில் உயிரோட்டத்துடன் கதை கூறும் தன்மையுடன் இதன் நிகழ்த்துமுறை அமைவதால் இது உலகளா

விய நிலையில் உயிரோட்டத்துடன் நடைபெற்று வரும் கலையாக இன்றும் உள் ளது. மக்களிடையே நன்கு அறிமுகமான கதைகளும், நடப்பியல் சார்ந்த செய்தி களும் பாவை வடிவங்கள் வழி மக்களிடம் கொண்டு செல்லப்படுகின்றன.⁴⁶ இ வை இன்றைய நிலையில் அறிவியல் இயக்கம், நல்வாழ்வு இயக்கம், அரசியல் இயக்கம் போன்ற செயல்பாடுகளில் பயன்படுத்தப்படும் கலையாக விளங்கி வரு கிறது.

மண்ணின் மரபு நாடகங்கள்

மக்களை மகிழ்விக்கும் நோக்கில் ஏதேனும் தனி நிகழ்வுகளை மட்டுமே ம மையப்படுத்தி இவ்வகை நாடகங்கள் வழங்கப் பெற்றன. பழைய புராணக்க தைகளின் நிகழ்வுகளே இவற்றின் மூலமாக அமைந்தன. இவை நாடகம், வில ாசம், சபா, அலங்காரம், சரித்திரம், வாசகப்பா, சரித்திரப்பா எனப் பலவாறாக அமைந்தன. அல்லி நாடகம், சாவித்திரி நாடகம், காத்தவராயன் நாடகம் போன்றன சான்றுகளாகும்.

எனினும் மண்ணின் மரபு பேசும் கூத்து வடிவங்கள் மண்ணின் மக்க ளையே பங்கேற்கச் செய்து நடத்தும் முறையும் வழக்கில் இருந்தன.⁴⁷ சிறுத்தெ ண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து, பிரகலாதா நாடகம், பாகவத மேளா போன்றன இவ்வகையில் சிறப்புப் பெறலாயின.

மக்கள் நாடகம் - தெருக்கூத்து

தமிழகத்தில் 18, 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மிகவும் செல்வாக்குப் பெற்ற நாடக வடிவமாகத் தெருக்கூத்து விளங்கியது. தெருக்களிலும், கோயில் விழாக்க ளிலும், வீதிகளிலும், வயல்வெளிகளிலும் எனத் திறந்தவெளியில் நடத்தப்பெற்ற கூத்து வடிவமே தெருக்கூத்து எனப் பெயர் பெற்றது. இது மண்ணின் மணம் பர ப்பும் கலை வடிவமாகும்.

உழைத்துக் களைக்கும் மக்களின் ஓய்வு நேரத்தை மகிழ்வுடன் கழிக்க இக்கலை உதவுவதாய் இருந்தது. எனவே இதன் கால நீட்டிப்பு என்பது மாதக்க

ணக்கில் நீண்டது. மக்களுக்குத் தெரிந்த புராணங்கள், இதிகாசங்கள் மற்றும் வீரக் கதைகளே தெருக்கூத்துக்கான கதைகளாக ஆயின. மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்றன குறிப்பிடத்தக்க தெருக்கூத்துக் கதைகளாக விளங்கின. மக்களுக்குத் தெரிந்த கதைகள் மூலம் அறக்கருத்துக்களைக் கூறுவதும் இதன் நோக்கமாக இருந்தது⁴⁸ என்பர். மேடை அலங்காரங்கள் ஏதுமின்றி தெருக்களில் ஆடலும் பாடலுமாக நிகழ்த்தப் பெற்ற வடிவமாக இது இருந்ததால்⁴⁹ மக்களுக்கு மிக நெருக்கமான கலையாக இது அமைந்தது.

எழுதியாக்கப் பெற்ற உரையாடல் இன்றிக் கலைஞர்கள் மேலாக்கம் (improvization) செய்யும் வகையிலேயே உரையாடல் ஆக்கப் பெற்றது. இடம், பொருள், சூழலுக்கேற்ப உரையாடல் உருவாக்கம் பெற்றது. நீதிபோதனைகளை மக்களிடையே தெளிவுபடுத்துவதும் பொழுது போக்கத் துணைசெய்வதுமே தெருக்கூத்தின் முக்கிய நோக்கமாக இருந்ததென்பதால்⁵⁰ மதுரைவீரன், பாரதம், பவளக்கொடி, நல்லதாங்காள், ஆரவல்லி சூரவல்லி, கந்தபுராணம் போன்றன முதன்மைக் கதைகளாயின. இதனை விரும்பிப் பார்ப்போர் சாதாரண உழைக்கும் மக்களாக இருந்ததால் எழுத்து வடிவ இலக்கியம் அவர்களுக்கான தேவையாகவும் இருக்கவில்லை. எனினும் இத்தகைய நிலையால் தமிழ்க் கூத்து, தெருக்கூத்தாகிக் கேலிக்கூத்தாகும் நிலை பிறந்தது என்ற கருத்தும் எழுகிறது.⁵¹

தெருக்கூத்து தனித்தன்மை வாய்ந்த பல கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கியது. உழைக்கும் மக்களின் மனமறிந்த கலையாக அது மாறிக் கொண்டதே அதன் குறிப்பிடத்தக்க கூறாகும். தெரிந்த கதையானதால் பார்வையாளர்கள் விட்ட இடத்திலிருந்து எப்போது வேண்டுமானாலும் தொடர்ந்து கூத்துப் பார்க்குமளவுக்கு மாதக்கணக்கில் அதன் கதை நீண்டுகொண்டே போனது. கட்டியங்காரன் வழுக்கம் போல மக்களுக்கான தகவல் பலகை போல உலக நடப்பியலைக் கதையினூடே சொல்லிச் செல்வான். நடைமுறை நிகழ்வுகள், வட்டார நிகழ்வுகள் நிச்சயம் கூத்துக்களில் இடம் பெறுவதுண்டு.

தெருக்கூத்துக் கலையின் நீளமும், திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தலில் ஏற்படு ம் சலிப்பும் தமிழக மக்களைத் தமிழ் நாடக மேடையினின்றும் தனிமைப்படுத்தத் தொடங்கியது. தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள் விடிய விடிய ஆட்டம் போட்டுத் தனி மனிதர்களைத் தாக்குவதற்கான இடமாகவும் தங்களுக்குள் சண்டையிடும் கள மாகவும் நாடக மேடையை மாற்றிக் கொண்டிருந்தனர். இருபொருள் படும்படியான உரையாடல்களும், புதுமையில்லாத கதையமைப்புக்களும், கலைஞர்களின் மோசமான செயல்பாடுகளும் ‘கூத்தாடிகள்’ என்ற அடைமொழியை அவர்க ளுக்குப் பெற்றுத் தந்தன. கூத்தாடிகள் குடியிருக்க வீடு கொடுப்பதற்கே மக்கள் கூ ச்சம் கொள்ளலாயினர். தமிழ் நாடக மேடையில் தரம் தாழ்ந்து போவது கண்டு பலர் ஒதுங்கிச் செல்ல நினைத்தாலும், கற்றோரும், தமிழ் நாடக ஆர்வலர்களும் தமிழ் நாடக மேடை மீது உண்மையான அக்கறை செலுத்தத் தொடங்கினர். அவர்களது எண்ணத்துக்கு ஊக்கமளிக்கும் வகையில் அப்போது இந்தியாவுக்குள் செல்வாக்குச் செலுத்தத் தொடங்கிய மேனாட்டு நாடக உத்திகளும், இந்திய மேடை யில் ஆளுமை செலுத்திக் கொண்டிருந்த பார்சி நாடகங்களும் அமைந்தன.

மேனாட்டு நாடகத் தாக்கம்

கால அளவின் நீளத்தைக் கட்டுப்படுத்த வேண்டிய அவசர நிலையில் தெருக்கூத்து விளங்கியது. கூத்து பல நாட்களாகத் தொடர்ந்து நடைபெறுவதென்பது இயல்பாகிக் கொண்டிருந்தது. மக்கள் தொடர்ந்து காட்சிகளைக் காண முடியாத நிலை இதனால் ஏற்படலாயிற்று.⁵² கூத்து நடக்குமிடத்தில் படுக்கையை விரித்துப் போட்டுக் கண்விழிக்கும் போது கூத்தினைத் தொடங்கி நடத்தச் சொல்லும் பே பாக்கு திரும்பத் திரும்ப (repeated scenes) ஒரே காட்சியைக் காணும் நிலையையும் ஏற்படுத்திற்று. அவசர உலகத்தில் இரவு முழுவதும், பல இரவுகளாக விழித்திருக்கும் போக்கு மக்களிடையே இல்லாமல் இருந்த நிலையில் புதிய நாடக வடிவம் நோக்கிய பார்வையைத் தமிழக மக்கள் எதிர்நோக்கலாயினர்.

பல சிறப்புக் கூறுகளைக் கொண்ட கலையாகத் தமிழகம் முழுவதும் ஆக்கிரமித்த கலையாக விளங்கிய தெருக்கூத்து⁵³ தளர்வடையக் காரணங்கள் பலவாகும். தற்போது தெருக்கூத்து தமிழ் நாடக மேடையில் படைப்பின் வழியும், கூறுகளின் வழியும் வெகுவான பங்களிப்பு செய்யும் கலையாக மாறி வருகிறது. எனினும் அக்காலக் கட்டத்தில் புதுமையோடு உள்ளே வந்த மேனாட்டு நாடகங்களும், பார்சி நாடகங்களும் தமிழகத்தில் புதிய நாடக முறைகளுக்கான சிந்தனையை உருவாக்கின.

மேனாட்டு நாடகங்களின் அறிமுகம்

ஆங்கிலேயரின் வருகை கலை, கலாச்சாரம், மற்றும் கல்வித் தளங்களில் இந்தியாவில் பல மாற்றங்களை உருவாக்கத் தொடங்கின. வணிக நோக்கில் வந்த அவர்கள் தங்கள் குழுக்களின் இருத்தலுக்காகவும், இந்திய மக்களின் மனத்தில் இடம் பிடிப்பதற்காகவும் பல்வேறு வழிமுறைகளைக் கையாளத் தொடங்கினர். அதில் ஒன்றுதான் மேனாட்டு நாடகங்களின் அறிமுகமாகவும் அமையலாயிற்று. ஆங்கில நாடகாசிரியர்களுள் தமிழகத்தில் தாக்கம் ஏற்படுத்திய நாடக ஆசிரியராக சேக்சுபியர் விளங்கினார்.⁵⁴

மேனாட்டுக் கூத்துகளும் தமிழ் நாடக வடிவ மாற்றமும்

1950-க்கு மேல் தமிழகத்தில் தாக்கம் கொண்ட மேனாட்டு நாடகக் கூத்துமுறைகள் படைப்பாக்க நிலையில் தமிழ் நாடக வடிவங்களில் அதிகத் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தின. கால அளவு, உரையாடல் வடிவம், கதை, படைப்பு முறை போன்றவற்றில் புதிய சிந்தனை பிறந்தது. கற்றோர் பலரும் மேனாட்டு நாடகங்களை மொழிபெயர்த்துத் தமிழுக்குத் தரும் முயற்சியிலும் ஈடுபடத் தொடங்கினர். சேக்சுபியர் நாடகங்கள் அவர்களுக்கான விருப்ப நாடகங்களாக ஆயின. மேலும் பல உத்திமுறைகளும் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்யப் பெற்றன.

‘பார்சி’ நாடகம் எனும் நாடகங்கள் மேனாட்டு உத்திகளைத் தாங்கி பம்பாயில் தோற்றம் கண்டன.⁵⁵ அவை வளமான காட்சியமைப்பாலும், நடிகர்களின்

ன் நடிப்பு மற்றும் படைப்பு உத்திகளாலும் புதுமை பெற்று நாடெங்கும் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தின.⁵⁶ அக்குழுவினர் தமிழகத்திலும் நாடகம் செய்யும் வண்ணம் இந்திரசபா என்ற நாடகம் மூலம் அடியெடுத்து வைத்தனர். அவர்களது புதுமையான படைப்புக்கள் தமிழ் மக்களிடம் மிகுந்த வரவேற்பைப் பெற்றன.⁵⁷ மேனாட்டு நாடக உத்திகளுக்கேற்ப மாறிவரும் காட்சியமைப்புக்கள் கண்களைக் கவர்ந்தன. பார்சியின் தாக்கம் தமிழ் நாடக மேடையை வியப்பில் ஆழ்த்தியது. தமிழ் நாடக மேடையை நிலைநிறுத்தும் முயற்சிகளில் ஆர்வலர்கள் ஈடுபடத் தொடங்கினர்.

புதிய நாடக முயற்சிகளும் படைப்பாக்க உத்திகளும்

தமிழ் நாடகம் பார்வையாளரை மனதிற் கொண்டு நாடகம் செய்தற்கு ஏதுவாகப் புதிய படைப்பாக்க உத்திகளை மேற்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. பல்வேறு நிலையில் அது அமைந்திருந்தாலும் புதிய பனுவல் உருவாக்கமும் அதனை மக்கள் (பார்வையாளர்) ஏற்கும் வண்ணம் காட்சிப்படுத்துதலிலும், முக்கியக் கவனம் செலுத்தப் பெற்றது. அந்த அடிப்படையில் புதிய நாடக முயற்சிகளும் படைப்பாக்க உத்திகளும் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

நாடகக்கலை - மாற்றமும் ஏற்றமும்

பார்சி நாடக உத்திகளும், மேனாட்டு நாடகத்தாக்கமும் தமிழில் புதிய சாதனை முயற்சிகளையும், மேடைச் சீரமைப்பு முயற்சிகளையும் ஏற்படுத்தின. கற்றோரும், பிற நாடக ஆர்வலர்களும் தமிழ் நாடகக்கலையைப் புதிய கோணத்தில் வடிவப்படுத்துதலே தளர்ச்சியினின்று மீட்கத்தக்க வழி என்றுணரலாயினர். இவ்வகையில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார், தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள் ஆகிய இருவரும் முன்னோடிகளாகத் திகழ்ந்தனர். கற்றோரைக் கொண்டு மேனாட்டு நாடக உத்திகளை அடிப்படையாக்கி பயிற்முறையில் (amateur) சம்பந்த முதலியாரும் தொழில்முறைக் குழுக்களை ஒருங்கிணைத்துத் தொழில் முறையில்

லம் கருத்துப் பரவலுக்கு வழிசெய்தார். இன்பியல், துன்பியல், நகைச்சுவை, எள்ளல் எனப் பலசுவைகளிலும் நாடகக் கருத்துக்களைப் பரிணமிக்கச் செய்தார்.

தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகள் தமிழ் மேடைச் சீர்திருத்தம் செய்த சிற்பியாக விளங்கினார். ஒழுக்கமும், கட்டுப்பாடும் இழந்த தமிழ் மேடையில் தாழ்நிலைக்குக் காரணம் பெரியவர்களின் ஒழுக்கக்கேடுகளே என உணர்ந்து அவர்களை அப்புறப்படுத்தி, சிறியவர்களைக் கொண்டு நாடகம் ஆக்கும் முயற்சியை மேற்கொண்டார்.⁶⁰ அதுவே பாலர்சபை முறை (Boys Company system) எனப் புகழ்பெற்ற நாடகமுறையாக ஆக்கம் பெற்றது. தமிழ்ப் புலமை, பாடல் இயற்றும் திறன், இசைத்திறன் போன்றன சுவாமிகளை மிகச் சிறந்த நாடக ஆசிரியராகவும் பயிற்றுவிப்பாளராகவும் களமிறக்கின.

இன்றைய தொழில்முறைக் கலைஞர்களுக்கு முன்னோடியாக விளங்கியவர் தவத்திரு சங்கரதாசு சுவாமிகளே எனலாம். நாடகத்தையே தொழிலாகக் கொண்டு நாடகம் செய்வது என்பது தொழில்முறை நாடகக் குழுவின் அடிப்படையாகும். எனவே அதனை ஒரு குடும்பம் போல ஆக்கிய சுவாமிகள் தமது பாலர்சபையில் 5 வயது முதல் 14 வயது வரையிலான சிறுவர்களைச் சேர்த்துக் கொண்டு முழு நேரப் பயிற்சியளித்து நாடகமேடையேற்றம் செய்தார். பாலர்சபை முறை ஒரு தனி நாடக இயக்கமாகப் பரிணமித்துப் பல பாலர் நாடக சபைகள் தமிழகத்தில் தோற்றம் கண்டன. பல பால நடிகர்கள் உருவாக்கம் பெற்றனர்.

சங்கரதாசு சுவாமிகளின் நாடகப் பங்களிப்பாக,

அ) பாலர்சபை நாடகம் மூலம் நாடகப் பரிசோதனை முயற்சி

ஆ) மக்களுக்குத் தெரிந்த கதை, மக்களுக்கான நாடகம், தமிழிசைப் பாடல்கள்

இ) கலைஞர்கள் நிலையில் புதிய பரிணாமம் போன்றவற்றைக் கொள்ளலாம்.⁶¹

மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமான கதைகளை மூலமாக்கிய நாடகங்களே சுவாமிகளின் நாடகங்களாக அமைந்தன. ஒரே இரவில் ஒரு முழுநீள நாடக

த்தினை எழுதும் வகையில் ஆற்றல் பெற்றிருந்த சுவாமிகள் பாடல்கள் எழுதும்பே பாது சொற்களைத் தேடுவதில்லை. எதுகை, மோனை அமையப் பொருளுடன் சாற்கள் இவரைத் தேடி வரும்.⁶²

கருத்துப் பெட்டகமான தமிழ் நாடகம்

சங்கரதாச சுவாமிகளால் தோற்றுவிக்கப் பெற்ற பாலர்சபை நாடகமுறை அரிய பாங்களிப்பினைத் தமிழ் நாடகத்திற்கு வழங்கிற்று. குறிப்பாக நல்ல நாடகமேடை, நல்ல நாடகம், நல்ல கலைஞர்கள் என எல்லாமே நலன்றோக்கிய நிலையிலேயே அமைந்தன. இளமையிலேயே ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு இவற்றால் பயிற்றுவிக்கப் பெற்ற நடிகர்கள் அடுத்த தலைமுறைக்கான நல்ல திரைப்படக்கலைஞர்களாகக் கூடிய வாய்ப்புப் பெற்றனர். பாலர்சபை தேசியம், மொழி, பெண்ணின் பெருமை எனத் தமிழரின் பெருமை போற்றும் கருத்துக்களைச் சுமந்ததே தாடு காதல், வீரம், தியாகம், அறம், சமூகம் எனப் பலநிலைகளிலும் சிறப்பு வாய்ந்த கருத்துக்களையும் கலந்து தந்தது.

சங்கரதாச சுவாமிகளின் தலைமை மாணாக்கராக இருந்து பயிற்சி பெற்ற அவ்வை தி.க.சண்முகம் தமது ஸ்ரீபாலசண்முகானந்த சபையின் விளம்பரத்தை,

“கலையென்றால் உணர்ச்சிகளைக் கவரவேண்டும்

களிப்பூட்டி அறிவினைப்போய்க் கவ்வ வேண்டும்

- இது நாமக்கல் கவிஞரின் வாக்கு

இப்பொன் வாக்குக்கு இலக்கணமாய்த் திகழ்வது

ஸ்ரீபாலசண்முகானந்த சபா”⁶³

என ஆக்கியிருந்தார். இவ்வாறு பார்வையாளருக்கு அறிவுட்டி நிற்பதை முதன்மையாகக் கொண்டிருந்தது தி.க.சண்முகம் குழுவினரின் நாடகம்.

இயக்கம் பெற்ற நாடக வடிவங்கள்

கருத்துப்பரவல் நிலையில் நாடகம் இயக்கம் பெறத் தொடங்கியபோது அதனைப் பல்வேறு இயக்கங்கள் (movements) பயன்படுத்தத் தொடங்கின. அப்பே

பாது இயக்க நிலையில் அதன் வடிவமும், படைப்பு முறையும் கூட மாற்றம் காணத் தொடங்கின. பார்வையாளர் என்பது கூடக் குறிப்பிட்ட வரையறைக்குள் காண்டு வரப்பட்டது. இவ்வகையில் தமிழகத்தின் விடுதலை இயக்கம் திராவிட இயக்கம், அறிவியல் மற்றும் அறிவொளி சார்ந்த கல்வி இயக்கம், அரசியல் இயக்கங்கள் போன்றன நாடகத்தின் உள்ளடக்கத்தில் இடம் பெறத் தொடங்கின.

நாடகமானது கவிதை நாடகம், படிப்பதற்கான நாடகம், நடிப்பதற்கான நாடகம் என அனைத்து நிலைகளிலும் இவ் விளக்கங்களில் செயலாக்கம் பெறத் தொடங்கின.

விடுதலை இயக்கம்

தமிழகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க தேசிய இயக்கமாக (National movement) விடுதலை இயக்கம் அமைந்தது. அழகுத் தமிழில் அடித்தள மக்களையும் சென்றடையத் தக்க வண்ணம் மொழிநடை அமைந்ததால் உரையாடல் வடிவில் தமிழ் நாடகம் வளம் பெற்றது. உணர்வுட்டப்பட்ட சொல் வரிகளைக் காண்டு வெள்ளையனுக்குத் தமிழ் நாடக மேடை எச்சரிக்கை விடுத்ததோடு மக்களுக்கும் விடுதலை உணர்வினை ஊட்டி நின்றது.

வெள்ளைக் கொக்குகளா....

வெகுநாளாய் இங்கு வந்து

கொள்ளையடித்தீர்களே..... போய் விடுங்கோ

என விசுவநாததாஸ் போன்றோர் மேடையை விடுதலை இயக்கத்துக்கான களமாக மாற்றினர். அக்காலக் கட்டத்தில் அனைத்து நாடகக் குழுக்களும் விடுதலை இயக்கப் பாடல்களை எங்கேனும் ஓரிடத்தில் பயன்படுத்தத் தவறவில்லை.⁶⁴ கதரின் வெற்றி, தேசபக்தி என வெளிப்படையாகவே நாட்டுப்பற்று மிக்க நாடகங்கள் நடத்திச் சிறை சென்ற நாடகக் கலைஞர்கள் பலர் தமிழகத்தில் இருந்தனர். இவ்வகையில் முதல் அரசியல் இயக்க நாடகமாக 1894-இல் வந்த ஸ்ரீஆரியசபா எ

ன்ற நாடகம் அமைந்தது.⁶⁵ தொடர்ந்து நாடு விடுதலை பெறும் வரை மேடையி
ல் தேசியம் மலர்ந்தது.

அரசியல் இயக்கம்

தமிழகத்தின் மிகப் பெரிய அரசியல் இயக்கமாகத் திராவிட இயக்கம் வி
ளங்கியது. நாடகத்தின் வலிமையை நன்குணர்ந்து புதிய பாய்ச்சலோடு மேடை
க்கு வந்த திராவிட இயக்கம் அழகான சொல்லாடல்களைத் தமிழ் நாடகத்துக்குத்
தந்து சிறப்பு சேர்த்தது. அடித்தள மக்களைக் கவரும் வகையில் நாடகங்கள் வ
ழிக் கருத்துகளைக் கூறிய திராவிட இயக்கம் அதன் ஆற்றலை முழுமையாக உ
ணர்ந்திருந்தது.

படைப்பாக்க முயற்சிகள்

தழுவல் நாடகங்கள்

மேனாட்டாரின் நாடகங்கள் தமிழ் அறிஞர்களிடையே உருவாக்கிய தா
க்கம் பல ஆங்கிலத் தழுவல் நாடகங்களைத் தமிழுக்குக் கொணர்ந்தது. “மற்றே
ார் மொழிப் பண்பாட்டிற்கு இடைய ஓர் இலக்கியப் படைப்பை மாற்றுவது தழுவ
ல்”⁶⁶ எனப்படும். மக்களுக்குப் பிடித்த கூறுகள் இருப்பின் இவ்வாறு நாடக மாக்
கல் செய்யப்படும். சேக்சுபியர் தமிழகத்தில் ஏற்படுத்தியிருந்த நாடக வேட்கையு
ம் இதற்குக் காரணமாயிற்று.⁶⁷ இவ்வகைத் தழுவல்கள் பல நாடகங்களைத் த
மிழுக்குக் கொடையாக ஆக்கியுள்ளன. பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை எழுதியுள்
ள மனோன்மணியம் என்ற கவிதை நாடகம் ஆங்கிலத்தில் புலவர் லிட்டன் பிரபு
எழுதிய இரகசிய வழி (The Secret way) என்ற ஆங்கில இலக்கியத்தைத் தழுவி ஆக்கப்பெற்ற குறிப்பிடத்தக்க நாடக
மாகும்.⁶⁸ இந்நாடக வடிவம் மிகப் பெரியதாக மேலை நாட்டுப் பாணியில் கவித்
துவம் மிக்கதாய் நாடகக் காவியமாகப் படைக்கப் பெற்றதால் படிப்பதற்கு உகந்த
தாகவே கொள்ளப்படுகிறது.

பல தழுவல் நாடகப் படைப்புகள் படைப்பாக்க நிலையில் நாடகமாக்கப்பெ

பற்றுள்ளமையை அறிய முடிகிறது. சிம்பலைன் என்ற நாடகம் சரசாங்கி என்ற பெயருடன் 1897ஆம் ஆண்டில் டி.ஆர்.சலசலோசனா செட்டியரால் எழுதி வெளியிடப்பெற்றுள்ளது. கதையில் எந்த மாற்றமும் செய்யாமல் நாடகப் பாத்திரங்களின் பெயர்களைத் தமிழில் மாற்றும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றிருக்கிறது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும் தமிழ் நாடக மேடைச் சீர்திருத்தத்தை மனத்துள் கொண்டு பல ஆங்கில நாடகங்களைத் தமிழுக்குத் தழுவலாகத் தந்துள்ளார். அவரது ஆங்கிலப் புலமையும் இதற்குக் காரணமாக அமைந்தது.⁶⁹ ஹெம்லட் நாடகத்தினை அமலாதித்தன் எனவும், மேக்பத் நாடகத்தை மகபதி எனவும், ‘As you like it’ நாடகத்தை விரும்பிய விதமே எனவும், ‘Merchant of Venice’ நாடகத்தினை வாண்புர வணிகன் எனவும் மாற்றித் தந்துள்ளார். பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் தழுவல் நாடகங்கள் தமிழ்மொழி மற்றும் தமிழ் பற்றிய சிந்தனையை வெளிப்படுத்தியமைந்ததால் அதனை மென்தழுவல்⁷⁰ என்று ஏ.என்.பெருமாள் குறிப்பிடுவது இங்கே முக்கியமானதாகும்.

பிற்காலத்தில் தமிழ்ப் புதின, சிறுகதைகளைத் தமிழில் தழுவல் நாடகமாக்கித் தரும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பெற்ற நிலையும் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். பாலர்சபை காலக்கட்டத்தில் புதிய நாடக அறிமுகம் என்பது மிகவும் தேவையாக அமைந்த நிலையில் இவ்வகை முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றது. சிறந்த கதை புதிய நடிக்காளின் நடிப்புத் திறனை மேம்படுத்தச் செய்யும் என்ற நோக்கில் இவ்வகை நாடக ஆக்கங்கள் செய்யப் பெற்றுப் பயிற்சி அளிக்கப் பெற்றன. இவ்வகையில் கந்தசாமி முதலியார் என்பார் பாலர்சபைகளுக்காகப் பல புதினங்களைத் தமிழ் நாடக வடிவில் தழுவல் செய்துள்ளார். இராஜாம்பாள், இராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, ஆனந்த கிருஷ்ணன், மோகன சுந்தரம் போன்றன இவ்வகையில் அடங்கும்.⁷¹

நாடக மொழிபெயர்ப்புகள்

ஒரு மொழியின் இலக்கிய வடிவத்தை அப்படியே இன்னொரு மொழி வடிவில் ஆக்குதல் மொழிபெயர்ப்பு எனப்படும்.⁷² ஒரு மொழி சார்ந்த இலக்கிய வடி

வத்தை அவ்வாறே பெயர்ப்பு செய்தல் இவ்வகையில் அடங்கும். சான்றாக நாவலாயின் தமிழில் நாவலாக, நாடகமாயின் தமிழில் நாடகமாக என அமையும். உள்ளது உள்ளவாறு மொழிபெயர்ப்பு நடக்கும். பல வடமொழி நாடகங்களும், ஆங்கில நாடகங்களும் மற்றும் பிற மாநில மொழி நாடகங்களும் இவ்வகையில் தமிழுக்கு மொழிபெயர்க்கப்பெற்றன. மலையாளம், தெலுங்கு, கன்னடம், குஜராத்தி, மராட்டி, இந்தி என இவை அமையும். 1962ல் அரிகரசர்மா என்பவர் பதினமூன்று குஜராத்தி ஓரங்க நாடகங்களை இவ்வாறு மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார்.⁷³

சேக்சுபியரின் பல ஆங்கில நாடகங்களைத் தமிழுக்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்வதைப் பெருமையாக எண்ணிய நிலையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகவே உள்ளது. பள்ளிப் பாடத்திட்டங்களில் கூட அவை இடம் பெறத் தொடங்கிய குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு நிகழ்வும் தமிழகத்தில் நடைபெறலாயிற்று. சேக்சுபியர் நாடகங்களைப் பள்ளிச் சிறுவர்கள் படிக்க இயலாது என்பதால் அவற்றைச் சுருக்கி சார்லஸ் லேம்ப் என்பார் ஆங்கிலச் சிறுகதைகளாக ஆக்கியுள்ள நிலையும் இருந்தது. மேலும் விசுவநாத பிள்ளை என்பார் 1870-ல் வெனிசுவனிகன் நாடகத்தினைக் கதை வடிவில் தமிழுக்குத் தந்தார்.⁷⁴ இப் படைப்பாக்க முயற்சிகள் தமிழ் நாடக வடிவச் சீர்திருத்தம் நோக்கியே அமைந்திருந்தன எனலாம். சேக்சுபியர் நாடகங்களின் அமைப்பு மற்றும் உத்திகளின் மேம்பாட்டுக் கூறுகளை அன்றைய நிலையில் சிதைந்து போயிருந்த தமிழ் நாடக வடிவக் கூறுகளோடு தமிழ் கற்றோரும் மற்றோரும் ஒத்திட்டுப் பார்க்க வேண்டும் என்னும் உயரிய குறிக்கோளும், இவ்வகைப் படைப்பாக்க முயற்சிகளில் அமைந்து விளங்கியது. “சென்னைப் பட்டணத்திலே அடிக்கடி பல இடங்களிலும் தமிழ் நாடகங்கள் போடப்பட்ட போதிலும் அதுவரையிலும் ஒரு தமிழ் நாடகத்தை ஒரு ஐந்து நிமிடம் பார்த்தவனன்று; நான் தமிழ் நாடகங்களைப் பாராமலிருந்தது மாத்திரமன்று; அவைகளின் மீது அதிக வெறுப்பை உடையவனாயும் இருந்தேன். நான் இப்போது யோசித்துப் பார்க்குமிடத்து நான் பாலயத்தில் பீப்பில்ஸ் பார்க்கில் வருடந்தோறும் நடந்து வந்த வேடிக்கை

யிலும் இன்னும் இதர இடங்களிலும் அகஸ்மாத்தாய் நான் கண்ட கூத்தாடிகளின் நடை, உடை, பாவனைகள் என் மனத்திற்கு உண்டாக்கிய ஜிருப்சையே என்று நினைக்கிறேன்’’⁷⁵ எனக் குறிப்பிடும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தொடர்ந்து ‘எனது தந்தையார் நுங்கம்பாக்கத்தில் நடைபெறும் ஆங்கில நாடகங்களுக்கு அழைத்துச் செல்லும் போது அவர்கள் புண்ட வேடங்களையும் தமிழ் நாடகங்களையும் ஒத்துப் பார்க்கும் போது எனக்கு அக்காலத்தியத் தமிழ் நாடகங்கள் மீதும் அதனை ஆடுவோர் மீதும் விருப்பமில்லாதிருந்தது ஆச்சரியமன்று’’⁷⁶ என அந்தக் காலத் தமிழ் நாடக நிலையை நினைத்துக் கூறுவது இதனை மெய்ப்படுத்தும்த.

பயின்புறை (Amateur) நாடகமுறை

படைப்பாக்க உத்திமுறையில் தமிழகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க நாடக முறையாகப் பயின்புறை (Amateur) நாடக முறை அமைந்தது. கற்றவர்கள் தங்கள் ஓய்வு நேரங்களை ஒதுக்கி நாடகம் செய்யும் முறையாக இது உருவாக்கம் பெற்றது. இவ்வாறு நாடகம் செய்பவர்கள் வேறு தொழில் புரிந்து கொண்டே ஆர்வம் காரணமாக நாடகங்களைப் படைப்பவர்களாக விளங்குவர். கால அளவில் சுருக்கம், நாடக மேடையில் கட்டுப்பாடு போன்றவற்றையும் இந்நாடக முறையில் கடைபிடிக்கத் தொடங்கினர்.⁷⁷ இந்நாடக முறையும் மேனாட்டு நாடகத் தாக்கத்தால் தமிழகத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கடைசிப் பகுதியில் தோற்றம் கண்ட நாடக முறையே ஆகும். பம்மல் சம்பந்த முதலியார் இவ்வகையிலான நாடக முறையில் தமது சுகுண விலாச சபாவை அமைத்துக் கொண்டு செயல்பட்டு வந்ததோடு தமிழகமொங்கும் பல பயின்புறை நாடகக்குழுக்கள் செயல்படக் காரணியாகவும் இருந்தார்.

தொழில் முறை (Professional) நாடகமுறை

நாடகத்தையே முழுநேரத் தொழிலாகவும், வாழ்வின் ஆதாரமாகவும் கொண்டு நாடகம் செய்யும் முறை தொழில்முறை நாடக முறை எனப்படும். நாடக

ம் தவிர வேறெந்தத் தொழிலும் இவர்களுக்கு இல்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தெருக்கூத்து வடிவம் சற்றுத் தளர்வடைந்த நிலையில் தமிழகமெங்கும் பல தொழில்முறை நாடகக் குழுக்கள் தோற்றம் பெறலாயின. ஆயினும் அவற்றின் தரமும், மேடை ஒழுக்கமும் சரியாக இல்லாமல் தடுமாறியபோது அவற்றையெல்லாம் ஒழுங்குபடுத்தி மேடைச் சீரமைப்பு செய்து தமிழிசையே நாடு நாடகம் படைத்த பெருமை தவத்திரு சங்கரதாச சுவாமிகளைச் சாரும். இவ்வகையில் நாள்தோறும் தமிழகமெங்கும் நாடகங்கள் படைக்கப் பெற்றன. எனினும், நாடகச் சீரமைப்பு மற்றும் மேடை ஒழுக்கத்தினைத் தேடும் நோக்கில் புதிய தொரு நாடகச் சோதனை முயற்சியினைச் சிறுவர்களைக் கொண்டு சங்கரதாச சுவாமிகள் தொழில்முறையில் உருவாக்கம் செய்தார். அதுவே பாலர்சபை நாடக முறை (Boys Company Drama System) எனப் பெயர் பெற்றது.

பாலர்சபை நாடக முறை

முழுக்க முழுக்கச் சிறுவர்களைக் கொண்டு படைக்கப் பட்ட நாடகமுறை இவ்வகையில் பெயர் பெறலாயிற்று. பெரியவர்களால் சீரழிந்த தமிழ் மேடையில் ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு இவற்றைக் கொணர்ந்து⁷⁸ தமிழ் நாடக மேடையைத் தலைநிமிரச் செய்த நாடகமுறையாகவும் இது அமைந்தது. இந்நாடக முறையால் புதிய நாடக இலக்கியங்கள், புதிய நாடகப் பாடல்கள், புதிய நாடக வடிவம், கால அளவில் கட்டுப்பாடு, புதிய நாடகக் கலைஞர்கள், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள் எனப் பல கொடைகள் கிடைக்கலாயிற்று.

தமிழகமெங்கும் பல பாலர்சபைகள் தோற்றம் கண்டன. பல சிறுவர்கள் தேர்ந்த மேடைக் கலைஞர்களாக உருவாக்கம் பெறலாயினர். இதற்கு முக்கியக் காரணம் திட்டமிடப் பெற்ற நாடகப் பயிற்சியும், பாடற் பயிற்சியுமே ஆகும். குழுக்களில் சுமார் 200 சிறுவர்களை ஒரு சேரத் தங்கவைத்து நாடகப் பயிற்சி அளித்து நாடகம் செய்த முறையாகவும் இது விளங்கியது. ஒழுக்கம், கட்டுப்பாடு போன்றன பெரிதும் பேணப்பட்டன. இதற்காகவே சட்டாம் பிள்ளை என ஒருவர் கண்காணிப்பாளராக நியமிக்கப் பட்டிருந்தார். பாலர்சபை,

அ) புதிய நாடக வடிவம் தந்தது

ஆ) புதிய கலைஞர்களை முழுமையாக உருவாக்கியது

இ) மேடையில் ஒழுக்கத்தையும், கட்டுப்பாட்டையும் ஏற்படுத்தியது

ஈ) நாடகக் கால அளவு மற்றும் பாடல் எண்ணிக்கையைக் கட்டுப்படுத்தியது.

உ) புதிய பார்வையாளர்களை மேடை நோக்கிக் கொணர்ந்தது

ஊ) அடுத்த தலைமுறைக்கும் தமிழ் நாடகக் கலையை இட்டுச் சென்றது

எ) பலமொழி நாடகங்கள் மற்றும் பிற இலக்கிய வடிவங்கள் தமிழுக்கு

ஆக்கம் செய்யப் பெற்றன. இவ்வகையில் புதிய நாடக இயக்கம்

உருவாக்கம் பெற்றது.

ஏ) காட்சியாக்கத்தில் பல புதிய உத்திகள் சோதனை செய்யப்பட்டன.

இவ்வாறு பாலர்சபையின் பங்களிப்பு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்கியது.

இலக்கிய வடிவங்களை நாடக வடிவப்படுத்துதல்

(Dramatizing literary Forms)

நவீன நாடக உருவாக்கத்தின் குறிப்பிடத்தக்கச் செயல்பாடுகளில் பிற இலக்கிய வடிவங்களை நாடக வடிவப் படுத்தும் பணியும் தனித்தன்மை வாய்ந்தது ஆகும். ஓர் இலக்கிய வடிவத்தைக் காட்சிப்படுத்தலுக்காக நாடக வடிவில் மாற்றம் செய்வது அல்லது வடிவப்படுத்துவது நாடக வடிவப்படுத்துதல் எனப்படும். தமிழ் நாடகப் பனுவல் உருவாக்கத்திலும், காட்சியாக்கத்திலும் இப்பணி பயன்தரவல்லது என்ற நிலையில் பிற இலக்கிய மூலங்களைத் தமிழுக்கு நாடக வடிவில் தரும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெறலாயிற்று. காப்பியம், சிறுகதை, கவிதை, வரலாற்று நிகழ்வுக் கதைகள் எனப் பல்வேறு வடிவங்களையும் நாடக வடிவில் மக்களிடம் அழுத்தத்துடன் வேகமாகக் கொண்டு செல்ல முடியும் என்னும் நோக்கில் இப்பணி மேற்கொள்ளப் பெறலாயிற்று.

இப்பணியில் ஈடுபடுவோர் மூல இலக்கியத்தில் தேர்ச்சியும் பட்டறிவும் எ

பற்றவராகவும் நாடகப் படைப்பாக்கத்தில் தேர்ந்தவராகவும் என இருநிலைத் திறன் பெற்றிருத்தல் மிகவும் இன்றியமையாததாகும். எனவே பெரும்பாலும் கற்றோரும், நாடகம் ஆய்வோருமாகிய படைப்பாசிரியர்களே இப்பணியில் ஈடுபடத் துணிந்தனர்.

மேனாட்டு நாடக உத்திகளையும், அமைப்பையும் தமிழுக்குத் தருவதில் ஆங்கில அறிவும் தமிழ்ப் புலமையும் உடைய படைப்பாசிரியர்கள் முன்வந்த நிகழ்வும் இத்தன்மையதே. ஆங்கில நாடகங்கள் பலவும் மொழிபெயர்ப்பாகவும், தழுவலாகவும் தமிழுக்குக் கொண்டையாயின. நாடகப் பெயரும் பாத்திரப் பெயரும் கூட மாறாமல் அவ்வாறே கொள்ளப்பட்டன. எனினும் மனோன்மணியம் பேரன்ற நாடகப் படைப்புகளில் பாத்திரங்களின் பண்புக்கு ஏற்ப மாற்றம் செய்து படைக்கப்பட்டிருந்த நிலையையும் அறிய முடிகிறது.

தமிழில் பிற இலக்கிய வடிவங்களை நாடகப் படுத்துதல் என்பது கோட்பாட்டு நிலையிலும், செயல்பாட்டு நிலையிலும் மாறுபட்டதாகும். தமிழின் பிற இலக்கிய வடிவங்களைத் தமிழுக்கு நாடக வடிவில் மாற்றித் தருவது இதன் தலையாய செயல்பாடாக உள்ளது.

ஒரு மிகப் பெரிய காப்பிய வடிவம் மக்களைச் சென்று சேர்வதென்பதும், அதனை முழுதும் புரிந்து படித்துணர்வது என்பதும் இன்றைய அவசர உலகத்தில் இயலாத ஒன்றாக உள்ளது. ஆனால் அக்காப்பியத்தையே சுருக்கமாக நாடக வடிவில் மக்களிடையே கொண்டு சேர்ப்பதும், அதன் முழுச் செய்தியையும் மக்களுக்கு ஆணி அடித்தாற்போலச் சுருக்கிச் செய்வதும் இவ்வகை வடிவப் படுத்துதலின் வழிச் சாத்தியமாகிறது. அது போன்றே புதினம், சிறுகதை, உள்ளிட்ட பிற இலக்கிய வடிவங்களும் நாடக வடிவின்வழிப் பதிவு பெற இயலுவதாய் உள்ளது. மிகப் பெரிய காப்பியத்தைச் சுருக்குவதும், மிகச் சிறிய சிறுகதையை விரிப்பது

ம் என மிக முக்கியச் செயல்பாட்டுக் காரணியாக நாடகப் படைப்பாசிரியர் திகழ்வார்.

இலக்கிய வடிவங்களை நாடக வடிவப்படுத்துதல் என்பது இருபதாம் நூற்றாண்டின் நிகழ்வாக அமையத் தொடங்கிய நிலையில் அதன் வளர்ச்சி எனப்படுவது தொன்மைத் தமிழ் இலக்கியங்களை இன்றைய சூழலுக்கு ஏற்ப நாடக வடிவப்படுத்துதல் என்பதாக அமைகிறது. இவ்வகை வடிவப்படுத்துதல் வழி,

அ) மூல இலக்கியம் மற்றும் வடிவப்படுத்தப் பெறும் நாடக இலக்கியம் என இருவகை இலக்கியம் உருவாக்கம் பெறும்.

ஆ) புதிய நாடக வடிவத்துள் பழைய இலக்கிய வடிவம் இருத்தல் கொள்ளும்.

இ) பிற இலக்கிய வடிவம் நாடக வடிவத்துள் வந்து நாடகப் படைப்பாசிரியர் பார்வையின்படி செய்திகளை உயிரோட்டமாக முன் வைக்கும் நிலை உருவாகும்.

ஈ) பாத்திரங்கள் உயிர்பெறும், காட்சிப்படிமங்கள் நிலை பெறும்.

உ) பார்வையாளரோடு சமுதாயத்துக்கான செய்திகளை நேரடியாகப் பதிர்ந்தளிப்பு செய்யும் நிலை உருவாகும்.

ஊ) தமிழ் நாடகம் புதிய களங்களைப் பெற்றுக் கொள்வதோடு பிற இலக்கிய வடிவத்தையும் இணைத்து முன்னெடுப்பு செய்யும்.

இவ்வகையில் தமிழ் நாடகத்துக்கான பன்முகப் பங்களிப்பினைச் செய்து தொன்மைத் தமிழ் இலக்கிய வடிவங்களை நாடக வடிவப்படுத்துதலிலும் அவற்றை மக்களுக்காக மேடையில் காட்சிப்படுத்துதலிலும் வல்லமை பெற்ற நாடகப் படைப்பாசிரியராக பேரா.க.இரவீந்திரன் விளங்குகிறார். அவரது மேற்குறிப்பிட்ட நாடகக் கலைப் பணி குறித்து அறிதற்குத் தொடர்புடைய வகையில் அவரது நாடகப் பயிற்சி, பணி மற்றும் நாடக ஆய்வுக்கான பின்னணி குறித்த செய்திகளைச் சுருக்கமாகத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டியது இன்றியமையாததாகும்.

பேரா.க.இரவீந்திரன்

நாடகப் படைப்பாசிரியராகவும் நாடகக் கலை ஆய்வாளராகவும் தமிழ் நாடக உலகில் அறியப்படுகிற பேரா.முனைவர் க.இரவீந்திரன் குமரி மாவட்டம், அதங்கோடு என்னும் ஊரில் பிறந்தவர். தொல்காப்பிய அரங்கேற்றத்தில் அவையின் தலைமை ஆசானாகிப் புகழ்பெற்ற அதங்கோட்டாசான் பிறந்த ஊர் அதங்கோடு. பெற்றோர் கண்ணு சுவாமி-பொன்னம்மாள் ஆவர்.

நாடகப் படைப்பாளர்

அரங்கிலும், ஆய்விலும் தமிழையும் நாடகக் கலையையும் இரு கண்களாகக் கொண்டு செயல்பட்டு வரும் நாடகப் படைப்பாசிரியர் க.இரவீந்திரன் தாவரவியலில் இளங்கலைப் பட்டம் பெற்றவர். பின்னர் முதுகலைத் தமிழ் இலக்கியத்தை மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் பயின்றார். 1978 முதல் 1984 வரை மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தில் முழு நேர ஆய்வு மேற்கொண்டு தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள் என்ற பொருளில் தமிழ் நாடகக் கலையில் முனைவர் பட்டம் பெற்றவர். அவ்வேளையிலேயே தமிழ் நாடக அரங்கிலும் அறியப்படுகிற நாடகக்காரராகவும் நாடகங்களைப் படைத்து வந்தார்.

இளம் வயதிலேயே நாடகங்கள் மீது ஏற்படுத்திக் கொண்ட ஈர்ப்பு இவரையும் நாடகம் செய்ய வைத்தது. கல்லூரி நாடகங்கள்வழி ஆழமான கால் பதித்த இவரின் தனித்துவமாக்க நாடகங்கள் பார்வையாளர்களிடையே பெற்றுத் தந்த வரவேற்பு அவ்வழியில் பயணிக்கும் ஆர்வத்தினை மேலோங்கச் செய்தது.⁷⁹ இவரது முதல் முழு நாடகமான ‘விதி யாரை விட்டது’ என்ற நாடகம் தமிழகம் மற்றும் கேரளாவில் பெரும் வரவேற்பினைப் பெற்றது. இவ்வகையில் 1981ல் இளம் நாடகக்காரர் (Young Dramatist) என்ற இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ் பத்திரிக்கையின் அறிமுகத்தினையும் பெற்றுத் தந்தது.⁸⁰

தொடர்ந்து மலர்கள் மாலையாகின்றன, இடம் மாறிய இதயங்கள், குற்றம் குற்றமே (கவிதை நாடகம்), சக்கரம் சுழல்கிறது. மனிதக் காட்சிசாலை, வைக்கோல் கன்றுகள், எறிபத்தர், மாதவமேகலை, அண்ணாவின் செவ்வாழை, உன்னையே நீ அறிவாய் (சாக்ரடீஸ்) எனப் பல நாடகங்கள் இவரால் எழுதி, இயக்கப் பெற்றுப் பல மேடைகளில் படைத்தளிக்கப் பெற்றுள்ளன.

நாடகங்கள்

விதி யாரை விட்டது (1976)
சக்கரம் சுழல்கிறது (1974)
இடம் மாறிய இதயங்கள் (1977)
காதலோ காதல் (1978)
மலர்கள் மாலையாகின்றன (1978)
கிழக்கில் ஓர் அத்தமணம் (1980)
சிரிப்பு வருது (1980)
குற்றம் குற்றமே (1982)
தாடி (1983)
நீதியின் மடியில் (1983)
வைக்கோல் கன்றுகள் (1984)
மனிதக் காட்சி சாலை (1984)
கிலுகிலுப்பை (1987)
மனம் மலரும் நேரம் (1997)
(எறிபத்தர்)
தீர்ப்பு (1998)
மாதவ மேகலை (2000)
ஏணிப்படி (2003)
இலக்கணம் மாறுமோ (2005)
அண்ணாவின் செவ்வாழை (2008)

உன்னையே நீ அறிவாய் (சாக்ரடீஸ்) (2010)

யாவரும் கேளிர் (2012)

பிறப்பொக்கும் (2013)

காலாட்படை (2014)

போன்றன பேரா.க.இரவீந்திரன் எழுதி மேடையேற்றிய குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். இவற்றில் பல நூலாக்கமும் பெற்றுள்ளன.

பயிற்சி

இளமையிலேயே நாடகப் பயிற்சியினைத் தமிழகம் மற்றும் கேரளாவில் பெற்ற நிலையில் தேசிய நாடகப் பள்ளி (National School of Drama) மற்றும் நாட்டுப்புறக்கலை மையங்களின் பயிற்சிகளில் பெற்ற அனுபவம் தமிழ் நாடக வடிவத்துள் நவீனத்தையும், புதிய உத்திமுறைகளையும், நாட்டுப்புறக்கலை வடிவக் கூறுகளையும் ஒருங்கிணைக்கும் இவரது முயற்சிக்குத் தூண்டுகோலாய் விளங்கிற்று.⁸¹

சிறுவர் நாடகங்கள் மற்றும் பயிற்சி

கல்லூரி நாட்களிலேயே சிறுவர் நாடகங்கள் மூலமாகக் கதை சொல்லும் முயற்சி கொண்டிருந்த நாடகாசிரியர் க.இரவீந்திரன் குற்றம் குற்றமே என்ற நாடகத்தினைச் சிறுவர்களுக்காகப் பள்ளிகள் தோறும் நடத்திப் பெயர் பெற்றிருந்தார். அப்பயிற்சி முறைகளின் அடிப்படையில் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம் சார்பில் மைய அரசின் நிதி நல்கையுடன் பள்ளிச் சிறுவர்க்கான முனைப்புப் பயிலரங்கம் (Intensive Theatre workshop for School Children) என்ற 30 நாட்கள் தேசிய சிறப்புப் பட்டறையின் பயிற்சி இயக்குநராகவும் பணியாற்றிப் பள்ளிச் சிறுவர்கள் 50க்கும் மேற்பட்டோருக்கு நாடக உருவாக்கம், நடிப்பு, இயக்கம், ஆளுமைத் தன்மை உள்ளிட்ட கூறுகளில் பயிற்சிகளை வழங்கி அச்சிறுவர்களைக் கொண்டே 13 நாடகங்களைப் படைத்து சிறுவர் நாடக விழா என மேடையேற்றம் செய்தார்.⁸²

தொழில்முறைக் கலைஞர்களுக்கான பயிற்சி

தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் (Professional artists) நவீன நாடக மேடை நுட்பத்தினை அறிந்து மேம்படும் வண்ணம் மைய அரசு உதவியுடன் பேரா.க.இரவீந்திரன் இயக்குநராகப் பயிற்சியளித்த தென்ன கப் பண்பாட்டு மையத்தின் கீழ் நடத்திய சோதனை நாடகப் பயிலரங்கம் (Experimental Theatre Workshop) எனும் பயிற்சிப் பட்டறை⁸³ குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாக விளங்கியது. இதன் மூலம் தமிழகத்தின் பல நாடகக் கலைஞர்கள் தங்கள் நாடகப் படைப்புக்களை எச் செம்மைப்படுத்தத் தொடங்கினர்.

தேசிய நாடக விழா இயக்குநர்

பேரா.க.இரவீந்திரன் நாடகப் பணியில் ஒரு சிறப்பாக அமையத்தக்க வகையில் தேசிய நாடக விழா (National Theatre Festival) 2004ன் இயக்குநர் பணி அமைந்தது. இந்திய அளவிலான பல்வேறு மொழி நாடகங்களில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகப்படைப்பாளர்களின் படைப்புக்களைக் கொண்டு வடிவமைக்கப் பெற்ற இவ்விழாவில் மைய அரசு சார்பில் தென்னகப் பண்பாட்டு மையத்தின்வழி ஏழு நாடகங்கள் நடத்தப்பெற்றன.⁸⁴

நாடகக்கலை ஆய்வாளர்

நாடகப் படைப்பாசிரியர், நாடகப் பயிற்றுவிப்பாளர், நடிகர், இயக்குநர் என்ற தளத்துக்கு வலுசேர்க்கும் வண்ணம் நாடக ஆய்வில் ஆழமாக க.இரவீந்திரன் ஆட்படுத்திக் கொண்டார். சிறு பருவத்திலேயே நாடகக்கலை மீது கொண்டிருந்த ஆர்வம் முதுகலைப் படிப்பைத் தொடர்ந்து முழு நேர ஆய்வாக முனைவர் பட்டம் மேற்கொள்ள நாடகக்கலையையே மூலமாக ஆக்கிக் கொண்டார். இவ்வகையில் தமிழகத்தில் முன்னோடி நாடகக் குழுவாகவும் முடிசூடா நாடக மணிகளாகவும் விளங்கி தமிழ் நாடக மேடையை உயர்நிலைப்படுத்திய டி.கே.எஸ்.சேகாதரர்கள் (T.K.S.Brothers)

என்ற நாடகச் சகோதரர்களின் நாடகக் குழு மற்றும் நாடகங்களை ஆய்வு செய்யும் நோக்கில் தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள் என்ற பொருண்மையில் மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் (1978-1984) தமது ஆய்வினை மேற்கொண்டு நாடகக்கலையில் முனைவர் பட்டம் பெற்றார்.⁸⁵ மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தில் தி.க.சண்முகம் குடும்பத்தார் நிறுவியிருந்த தி.க.சண்முகம் நூலகமானது தி.க.சண்முகம் குழுவினரின் நாடகங்கள் மட்டுமன்றி தமிழ் நாடக உலகின் அக்கால நாடகப் பதிவுகளின் ஆவணக் கூடமாகவும் விளங்கியதால் தமிழ் நாடகம் குறித்த பன்முகச் செய்திகளை அறிந்து அத்துறையில் ஆழங்கால்படுத்திக்கவும் உதவியது. இவ்வகையில் நாடகக்கலை தொடர்பாக ஆய்வு மேற்கொள்ளப் பலரும் தயங்கிய காலக்கட்டத்தில் அக்கலை தொடர்பான ஆழமான ஆய்வினை மேற்கொண்டு அரங்கம், ஆய்வு என இருநிலைகளில் இலக்கு நோக்கிய பயணத்தினைத் தொடர்ந்தார். இவரது தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள் ஆய்வு 1988ல் நூலாக்கம் பெற்ற போது மிகச் சிறந்த ஆய்வு நெறிமுறையுடன் அமைந்த மிகச் சிறந்த நாடக ஆய்வு என இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ் பத்திரிக்கை ஆய்வுரை எழுதியது.⁸⁶

இவ்வாய்வினைத் தொடர்ந்து ‘மதுரையில் தோற்றம் பெற்ற நாடகக் குழுக்கள்’ என்ற பொருளில் மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகத்தில் குறுஆய்வுத் திட்டம் என்ற நிலையில் மேற்கொண்ட ஆய்வு நாடகக் குழுக்கள் தமிழ் நாடகக் கலையை வளப்படுத்தும் பணியில் பல்கிப் பெருகிப் பங்களிப்பு செய்த நிலையை உணர்த்தியதாக ஆசிரியர் குறிப்பிடுவார்.⁸⁷

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறை

1984ல் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் இப் படைப்பாசிரியரை நாடகத் துறையில் பணியாற்ற விரும்பி அழைத்தது. அவ்வழைப்பினை ஏற்று இளநிலை ஆய்வாளராகவும் பின்னர் தொடர்ந்து முதுநிலை ஆய்வாளராகவும் பணியாற்றிய வேளையில் தமிழ் அரங்க வரலாறு என்ற ஆய்வும், களரி, வர்மம், மல்யுத்தம் என்ற தொகுப்பும் இவரால் உருவாக்கம் செய்யப் பெற்றன.

1987ல் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையில் தற்கால நாடக விரிவுரையாளர் (Lecturer in Modern Drama) என்ற நிலையில் பணியமர்த்தம் செய்யப்பெற்ற இவர், ஆசிரியர் பணியாடு நாடக ஆய்வு மற்றும் நாடகப் படைப்புப் பணியையும் ஒரு சேர மேற்கொள்ளும் வாய்ப்பினைப் பெற்றார். 1988-ல் இவர் படைத்தளித்த ‘வைக்கோல் கன்றுகள்’ நாடகமும் இவர் ஒருங்கிணைத்த ‘தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள் ஆய்வரங்கமும் கண்காட்சியும்’ இரு தளங்களில் இவரது கலைப்படைப்புக்கான பண்புநலனை உலகுக்கு வெளிச்சப்படுத்தின. இவ்வேளையில் தமிழ் நாடக உலகில் வெளிவராத வெளிச்சம் படாத நாடகச் செயல்பாடாக விளங்கிய பாலர்சபை

(Boy’s

Company) முறை குறித்தும் அச்சபைகள் மேற்கொண்ட நாடக முயற்சி மற்றும் நாடகங்கள் குறித்தும் மிக விரிவான, தனித்துவம் மிக்க, முன்னோடி ஆய்வு இவரால் மேற்கொள்ளப் பெற்றது.⁸⁸ அது தமிழ் நாடக உலகுக்குக் கொடையாகவும் ஆய்வுக்கு அரும் பங்களிப்பாகவும் விளங்கியது. புதுக்கோட்டை ரோஜா முத்தையா நூலகம் ரோஜா முத்தையா செட்டியார் அவர்களின் அரும்பங்களிப்பு மற்றும் நகைச்சுவைத் தென்றல் நடிகர் கலைமாமணி டி.என்.சிவதாணு ஆகியோர் இவ்வாய்வுக்கு அருந்துணையாக இருந்தவர்கள் ஆவர்.⁸⁹

தமிழ் நாடக அரங்கு, உலக நாடக அரங்கு குறித்த ஆழமான அறிவு பெற்றுள்ள பேரா.க.இரவீந்திரன் அரங்கு குறித்தும், அரங்கக்கலைகள் குறித்தும் பல ஆய்வு நூல்களை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், தமிழ் அரங்க வரலாறு, தமிழ் நாடக வரலாறு (இணையம்), தஞ்சை கூத்து மரபுகள், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், தமிழ் நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க அகராதி, நாடகக்களஞ்சியம் தொகுதி-2, நாடகக்களஞ்சியம் தொகுதி-3 போன்றன இவ்வகையில் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும்.

நாடகப் பயிற்சிப் பட்டறைகள், ஆய்வரங்குகள் மற்றும் செயலரங்குகளில் பல ஆய்வுக் கட்டுரைகளைப் படித்தும் வெளியிட்டும் உள்ளார். பல கலை, பண்பாட்டுக் குழுக்களில் வல்லுநராகவும், உறுப்பினராகவும் பங்களிப்பு செய்து வருகிறார். கலைப்புலத்தலைவர், நாடகத்துறைத்தலைவர், நாடகக் களஞ்சியத்துறைத்தலைவர், நிகழ்த்துக்கலை இளங்கலை மையத்தில் (கூத்துக்களரி) பாடத்தலைவர் என நாடகம் மற்றும் நாட்டுப்புறக்கலை சார்ந்த பல தலைமைப்பணி நிலைகளிலும் பங்களிப்பு நல்கியுள்ளார்.

நாடகக் களஞ்சிய மையத் தலைவர் மற்றும் முதன்மைப் பதிப்பாசிரியர்

தமிழ் நாடகத்தின் பரிமாணம் என்பது அது மையப்படுத்துகின்ற கலைஞர்களையும், கலைகளையும், கலைக் குழுக்களையும் சார்ந்தே வெளிப்படும். இக்கூறுகளை அறியவும் ஆவணப்படுத்தவும் முடியாமல் தமிழ் நாடக வரலாறு முழுமை பெறாது. இவ்வகையில் தமிழ்க் கலைகள், கலைக் குழுக்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் குறித்த விளக்கமான ஆவணப்படுத்துதலுக்காகத் தொடங்கப்பட்ட நாடகக் களஞ்சிய மையத்தின் தலைவர் மற்றும் முதன்மைப் பதிப்பாசிரியர் பொறுப்பினை 1997 முதல் மூன்றரை ஆண்டுகள் செவ்வனே மேற்கொண்டார்.⁹⁰ நாடகக் களஞ்சியத் தொகுதி 2, நாடகக் களஞ்சியத் தொகுதி 3 மற்றும் இணைப்புத் தொகுதிகளுக்கான முதன்மைப் பதிப்பாசிரியராகச் செயல்பட்டு ஆயிரக்கணக்கான பதிவுகளைச் செம்மையாக்கம் செய்து பதிப்பித்து நாடகக்கலை குறித்த பதிவுக்குப் பங்களிப்பு செய்துள்ளார்.

இக்களஞ்சியங்களில் தமிழகத்தின் நாடகத் தொன்மையும், வளமையும் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளன. பல்வேறு காலக்கட்ட வளர்ச்சி மாற்றங்கள், வடிவ மாற்றங்கள், குழுக்கள், குழுச் செயல்பாடுகள், கலைஞர்கள், கலைகள் போன்றன குறித்த பல செய்திகள் அடுத்த தலைமுறைக்காக ஆவணப்படுத்தப் பெற்றுள்ளன.

நாடகத்துறைத் தலைவர் மற்றும் கலைப்புலத் தலைவர்

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையில் பத்து ஆண்டுகள் நாடகத்துறை

றத் தலைவராகப் பணியாற்றியுள்ள பேரா.க.இரவீந்திரன் அக்காலக்கட்டத்தில் நாடக வளர்ச்சிக்காகப் பல திட்ட ஆய்வுகள் உள்ளிட்ட பல பன்முகத்திட்டங்களைச் செயல்படுத்தியுள்ளார். தமிழின் முக்கியக் கூறான நாடகக்கலையை உலகறியச் செய்யும் வண்ணம் தேசியக் கருத்தரங்குகள், பயிற்சிப் பட்டறைகள், ஆவணப் பட உருவாக்கங்கள் மற்றும் நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களின் பதிவுகள் போன்ற பல திட்டங்கள் செயல்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. தமிழகம் முழுக்க உள்ள நாடகக் குழுக்களையும், நாடகக் கலைஞர்களையும் ஒருங்கிணைக்கும் பணியையும் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் மேற்கொண்டு அவர்கள் பயன் பெறும் வகையில் அரங்கம்-அறிவோம் எனும் தொடர் அரங்கச் செயல்பாட்டினையும் செய்து வந்துள்ளார். கலைப்புலத்தின் தலைவராகவும் செவ்வனே பணி மேற்கொண்டுள்ளார்.

ஆவணப்படுத்தல் பணி

ஆவணப்படுத்தலில் குறிப்பிடத்தக்க பணியாகத் தொன்மைத் தமிழ் அறிஞர்களின் வேர்களை அறியும் முதல் முயற்சியாக தமிழ்ச் சான்றோர், தொல்காப்பிய அரங்கேற்றத் தலைமை ஆசான் ‘அதங்கோட்டாசான்’ பற்றிய ஆவணப் படத்தினை உருவாக்கி அளித்துள்ளார்.⁹¹ மேலும் தமிழ் நாடக மரபுக் கலைகளைப் பதிவு மற்றும் ஆவணப்படுத்தும் முயற்சியாக தமிழக அரசு நல்கையின்கீழ் பொம்மலாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, தெருக்கூத்து, தேவராட்டம், தோற்பாவை நிழற் கூத்து, கைப்பொம்மை, மாடாட்டம், இலாவணி, மயிலாட்டம், குறவன் குறத்தி ஆட்டம், கரக ஆட்டம், பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், தப்பாட்டம் போன்ற தமிழகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க வடிவங்களை ஆவணப்படுத்தி 32 குறுந்தகடுகளாக எழுத்து ஆக்கம் செய்து முடித்தளித்து தமிழ் நாட்டுப்புறக்கலைக்குப் பங்களிப்பு செய்துள்ளார். ‘கல்வியில் நாடகம்’ ஆவணப்படம் இவரது குறிப்பிடத்தக்கக் குறுந்தகடு ஆகும்.

நாடகக் கலைச்சொல் உருவாக்கத் திட்டத்தின் மூலம் தமிழ்ப் பல்கலைக்

கழகத்துக்காக 'தமிழ் நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க அகராதி' எனும் முன்னோடித் திட்டத்தை உருவாக்கி முடித்தளித்துள்ளார்.

தமிழ் நாடகத்தின் குழந்தையாக உருவாகி வளர்ந்துள்ள தமிழ்த் திரைப்படத்தில், தமிழ் நாடகக் கலைஞர்களின் தொடக்க காலப் பங்களிப்பின் சிறப்பினை நினைவுகூரும் வகையில் தமிழ்த் திரைப்படம் - நூற்றாண்டுப் பார்வை எனக் கண்காட்சி, திரையீடு மற்றும் ஆய்வு என நிகழ்வினை நடத்தித் தமிழ்த் திரைப்படத்துறைக்கும் பங்களிப்பு நல்கியுள்ளார்.

நிகழ்த்துக்கலைகள் (Performing Arts) மையம் - கூத்துக்களரீத் தலைவர்

இளங்கலையில் உண்டு, உறையுள் திட்டத்தின்கீழ் மேல்நிலைக் கல்வியில் தேர்ச்சி பெற்ற மாணவர்களைச் சேர்த்து தமிழகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க நாட்டுப்புறக்கலைகளைப் பாடம் மற்றும் முழுநேரப் பயிற்சி அளித்து, பட்டம் பெறச் செய்யும் நோக்கில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் செயல்பாட்டில் இருந்தது கூத்துக்களரி - இளங்கலை நிகழ்த்துக்கலை மையம் ஆகும். தனித்துவமிக்க இம்மையத்தில் வகுப்பில் சேரும் மாணவர்களுக்கு மாதம் ரூ.1000/- ஊக்கத் தொகையும் வழங்கப் பெற்றது. இம்மையத்தின் தலைவர் மற்றும் பொறுப்பாளராக மூன்றாண்டுகள் செயல்பட்டு முதல் தொகுப்பு மாணவர்களைப் பாடம் மற்றும் பயிற்சியுடன் பட்டம் பெறச் செய்தார். இவ்வகையில், தப்பாட்டம், பொம்மையாட்டம், பொம்மலாட்டம், கோலாட்டம், ஓயிலாட்டம், தெருக்கூத்து, தோல்பாவைக் கூத்து, தேவராட்டம், பொய்க்கால் குதிரை, கரகாட்டம், மாடாட்டம், புலியாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, கைபொம்மை, இலாவணி, கதைப்பாடல், நாடகப்பனுவல் உருவாக்கம், நடிப்பு போன்ற 24 மரபுக்கலைகளில் பயிற்சி அளிக்கப் பெற்று அக்கலைகளின் முக்கியத்துவம் உணர்த்தப் பெற்றது.

தமிழ் நாடகக்கலை ஆய்வில் 25 முனைவர் பட்ட ஆய்வுகளையும் பல ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்ட ஆய்வுகளையும் முடித்தளித்துள்ளார். மேலும் தென்னகப் பண்பாட்டு மையம், தமிழக அரசு பண்பாட்டுத்துறை மற்றும் பல்கலைக்க

முகங்களோடு பல திட்டங்களிலும் குழுக்களிலும் இணைந்து பணியாற்றியும் வருகிறார்.

பிரான்சு நாட்டின் தமிழ்ச் சங்கம் நடத்தும் உடல் நாடகக்கலை தொடர்பான ஆய்விதழின் ஆலோசகராகவும் பணியாற்றி வருகிறார்.

தற்போது மைய அரசின் மக்கள் கருத்து மற்றும் ஆலோசனைகளைப் பெறும் குறிப்பிடத்தக்க அமைப்பான மாண்புமிகு பாரதப் பிரதமர் அவர்களின் My.Gov.ல் கருத்துக்களைச் செம்மையாக்கித் தரும் பணியில் மக்கள் நலன், பெண்கள் கல்வி, சமுதாய மேம்பாடு, நாட்டு வளர்ச்சி, திறன் வளர்ச்சி உள்ளிட்ட பல வகைப் பொருண்மைகளில் வரும் கருத்துக்களை அரசின் பார்வைக்குச் செம்மைப்படுத்தி முன்வைக்கும் வண்ணம் பங்களிப்பும் செய்து வருகிறார்.

இவர்தம் பன்முக நாடகக் கலைப் பணியினைப் போற்றும்வண்ணம் சன்னை சங்கரதாசு சுவாமிகள் மன்றம் ‘பத்மஸ்ரீ தி.க.சண்முகம் நாடகச் செம்மல் விருதினையும்’, சைவப் பெருமன்றம் ‘நாடகச் செம்மல்’ விருதினையும், திருச்சி சிவா ஸ்டேஜ் ‘நாடகப் பேரொளி’ விருதினையும் வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ளன. **இலக்கியங்களை நாடக வடிவப்படுத்துதல் பணி**

பேரா.க.இரவீந்திரன் இலக்கிய வடிவங்களைத் தமிழ் நாடகப் படுத்துதலில் குறிப்பிடத்தக்க கோட்பாட்டு முறையைக் கையாண்டுள்ளார். மூல இலக்கிய வடிவத்தின் தன்மைக்கேற்ப நாடக வடிவப்படுத்துதலில் தனித்துவமிக்க மாறுபட்ட வடிவமைப்பு முறையைக் கையாண்டுள்ளமை அறிய முடிகிறது. அவை, கோட்பாட்டு நிலையிலும், இன்றைய காலகட்டத்துக்குத் தேவையான சமுதாயப் பார்வை நிலையிலும் தனித்தன்மை பெற்றும் விளங்குவனவாக உள்ளன. இவ்வகையில் மூன்று முக்கிய மாறுபட்ட இலக்கிய வடிவங்கள் நாடக வடிவமாக்கல் செய்யப் பெற்று மேடையேற்றமும் செய்யப் பெற்றுள்ளன.

‘மாதவ மேகலை’ நாடகம் மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் நாடக வடிவமாகும். தமிழக அரசு முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை⁹² என்ற நிகழ்வினைச்

சிறப்பு நிகழ்வாகக் கலை, பண்பாட்டுத்துறை வாயிலாகக் கொண்டாடிய அராங்கம் இந்நாடக வடிவத்துக்கான உருவாக்கம் பெறக் காரணியாக அமைந்துள்ளது.

‘மனம் மலரும் நேரம்’ என்ற நாடகம் எறிபத்த நாயனார் வரலாற்று நிகழ்வான சேக்கிழாரின் பெரிய புராண இலக்கியத்தினை நாடக வடிவத்துள் கொணரும் முயற்சியில் உருவாக்கப் பெற்ற நாடகமாகும். உலகச் சைவ ஆய்வு மாநாட்டு நிகழ்வு இதற்கான களம் அமைத்துக் கொடுத்தது. இவ்வகையில் ஒரு தொன்மை வரலாற்றுக்கதை வடிவம் மேடை நாடக வடிவம் பெறலாயிற்று.

‘அண்ணாவின் செவ்வாழை’ நாடகம் பேரறிஞர் அண்ணா செவ்வாழை என்ற பெயரில் எழுதிய சிறப்புமிகு சிறுகதையின் நாடக வடிவமாகும். அண்ணா நூற்றாண்டு விழாச் சிறப்பு நிகழ்வு வேளையில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் இதற்கான அராங்கு அமைத்துத் தந்தது. இவ்வகையில் ஒரு சிறுகதை வடிவம் மேடையில் படைக்கப்படும் வண்ணம் பெரியதொரு நாடக வடிவமாக ஆக்கம் பெறலாயிற்று.

மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று தனித்தன்மை வாய்ந்த தமிழின் இலக்கிய வடிவங்கள் தமிழ் நாடகமாக வடிவ மாற்றம் செய்யப் பெற்று, உரிய பயிற்சியளிப்புடன் இசை, பாடலுடன், நவீன நாடக உத்திகளுடன் மேடை நாடக வடிவமாக ஆக்கப்பட்ட நிலையில் புதிய நாடக வடிவங்களும், நாடக வடிவமைப்புக்குள் மூல இலக்கிய வடிவங்களும் என ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக மாறிச் செயன்மை பெறும் வகையிலான நாடகச் செயல்பாடு தமிழ் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி மற்றும் வரலாற்றைப் பொறுத்தவரையில் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பாகவும், நவீன நாடகத் தளத்தில் தனித்துவமிக்க ஆக்கமாகவும் கருதப்படுகிறது.

தொகுப்புரை

தமிழ் நாடகம் தொல்காப்பிய காலத்துக்கு முன்பே வளமை பெற்றிருந்தது என அறிய முடிகிறது. சங்க காலத்து ஆட்டமும், கூத்தும் இருவகையாக நாடகக்கலை வடிவம் பெற்று வாழ்ந்த நிலையை உறுதி செய்வதாய் உள்ளது. நாடகக்

கலையின் மேம்பட்ட அராங்கு, ஆடல், காட்சித் திரைகள் என்ற வளர்ச்சிக் கூறுகளைச் சிலப்பதிகாரம் அறியத்தருகிறது. சோழர்காலம் கோயில் நாடகக்கலை யைக் குறிப்பிட்ட அளவில் ஆதரித்து வந்துள்ளது. எனினும் தொடர்ந்து வந்த சிற்றி லக்கிய நாடக வடிவங்களே மக்களுக்கான வடிவமாக மாற்றம் பெற்றுள்ளன. இ தனைத் தொடர்ந்து வந்த தெருக்கூத்து மக்களின், மண்ணின் கலையாகப் பரி ணமித்தும் பல்வேறு புறக்கூறுகளால் குறிப்பிட்ட வளர்ச்சி நிலையைப் பெறாமல் மேனாட்டு நாடகத் தாக்கத்திற்கும் பார்சி நாடக உத்திகளுக்கும் வழிவிட்ட நிலை யைக் காணமுடிகிறது. இதனைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாடகப் போக்கிலும், வளர்ச்சி யிலும், படைப்பாக்க உத்திகளிலும் மாற்றமும் ஏற்றமும் பெற்று தமிழ் நாடகக்க லை வடிவமாற்றம் பெறத் தொடங்கும் நிலை ஏற்படுவதாய் உள்ளது. பயின்முறை, தொழில்முறை எனப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், சங்கரதாச சுவாமிகளும் இரு தளங்களில் தமிழ் நாடகத்தையும், மேடையையும் சீரமைத்து அடித்தளம் இடும் நிலை உருவாக்கம் கொண்டுள்ளது. பாலர்சபை முறை மேடைச் சோதனை முயற்சியாகப் புதிய நாடக மேடைக்கு வித்திட்டுள்ளது. படைப்பாக்க நிலையில் தழுவல் நாடக முயற்சி, மொழி பெயர்ப்பு நாடக முயற்சி, பிற இலக்கியங்களைத் தமிழில் நாடக வடிவமாக்கல் செய்யும் முயற்சி எனப் பன்முகச் செயல்பாடுகள் தமிழ் நாடக மேடையை அணி செய்வதாய் உள்ளன. பிற இலக்கிய வடிவங்களை நாடக வடிவப்படுத்துதல் என்பது தமிழ் நாடகப் பனுவல் உருவாக்கத்திலும், காட்சியாக்கத்திலும் பயன்தரவல்லது என்பதோடு பிற இலக்கிய வடிவங்கள் நாடக வடிவின்வழிப் பதிவு பெறவும், புதிய நாடக வடிவம் உருவாகவும் வழி ஏற்படுகிறது என்பதால் இப்பணியின் முக்கியத்துவம் அறியப்பட்டுள்ளது. இவ்வகையில் தொன்மைத் தமிழ் இலக்கிய வடிவங்களைப் புதிய உத்திகளுடன் நாடக வடிவமாக்கிப் படைத்தளிப்பதன் மூலம் சமுதாயத்தின் மீது நாடகம் வழிப் பார்வை கொள்ளும் பேரா.க.இரவீந்திரனின் நாடகக் கலைப்பணி தனித்தன்மை வாய்ந்ததெனவு ம் அறியப்பட்டுள்ளது.

சான்றென் விளக்கம்

1. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.8
2. மேலது, ப.8
3. நாவலர் சோமசுந்தர பாரதியார், தொல்காப்பியப் பொருட்படலம் புத்துரை, ப.199
4. ப.நீலகண்டன், நாடக மேடை, ப.கங
5. மேலது, ப.கங
6. மேலது, ப.கங
7. தி.க.சண்முகம், நாடகக்கலை, ப.5
8. மேலது, ப.3
9. Balwant Gargi, Theatre in India, p.4
10. ibid, p.4
11. ஏ.என்.பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப.2
12. K.Sivathamby, Drama in ancient Tamil Society, p.186
13. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.12
14. நச்சினார்க்கினியர் உரை, தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம்
புறத்திணையியல், நூற்பா.3
15. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.14
16. ஏ.என்.பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப.3
17. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.15
18. K.Sivathamby, Drama in ancient Tamil Society, p.125
19. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.16
20. க.இரவீந்திரன், தமிழ் அரங்க வரலாறு, ப.16
21. K.Ravindran, 'Transition of Tamil Drama to Modernism', Indian Express, 14.1.1982
22. A.N.Perumal, Tamil Drama Origin and Development, p.3
23. அ.அறிவுநம்பி, கூத்தும் சிலம்பும், ப.25
24. மேலது, ப.85
25. K.Sivathamby, Drama in ancient Tamil Society, p.184
26. அ.அறிவுநம்பி, கூத்தும் சிலம்பும், ப.84
27. அய்க்கண், நாடகத் தாக்கத்தில் தமிழகம், முத்தமிழ்க் களஞ்சியம், ப.344
28. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், பக்.36-37
29. ஆறு அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப.122
30. மயிலை சீனி.வேங்கடசாமி, மகேந்திரவர்மன், ப.134
31. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.38
32. ப.நீலகண்டன், நாடகமேடை, ப.கங
33. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.54
34. மேலது, ப.54

35. ஆறு.அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப.160
36. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.65
37. க.இரவீந்திரன், கட்டியங்காரன்-பன்முகக் கலைஞர், ப.3
38. திரிகூடராசப்பக் கவிராயர், குற்றாலக் குறவஞ்சி, ப.124
39. ஏ.என்.பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப.65
40. மோசசு மைக்கேல் பாரடே, ஞான நொண்டி நாடகம், ப.6
41. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வரலாறு, ப.27
42. அ.கா.பெருமாள், நா.இராமச்சந்திரன் (ப.ஆ), நாட்டார் நிகழ்த்துக் கலைகள், ப.421
43. லேனா தமிழ்வாணன் (ப.ஆ), வில்லுப்பாட்டின் கதை, ப.29
44. மேலது, ப.81
45. Stuart Blackburn, Singing of Birth and Death, p.16
46. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.88
47. சே.இராமானுஜம், சிறுத்தொண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து மரபுகள், ப.2
48. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.11
49. ஏ.என்.பெருமாள், தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, ப.95
50. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.11
51. க.அன்பழகன், தமிழ் நாடகத் தந்தை, நாடகக் கலைக்களஞ்சியம், ப.53
52. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.14
53. அ.அறிவுநம்பி, தமிழரின் கூத்தியல், ப.325
54. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப.23
55. க.இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், ப.31
56. Adya Rangacharya, The Indian Theatre, p.106
57. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.24
58. ப.சம்பந்தமுதலியார், நாடகமேடை நினைவுகள், ப.29
59. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.129
60. தி.க.சண்முகம், நாடகக்கலை, ப.102
61. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.135
62. அவ்வை டி.கே.சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் சங்கரதாச சுவாமிகள் நாடக மன்ற வெள்ளி விழா மலர், ப.17
63. தேவி, மாத இதழ், நாகர்கோவில், ஆகஸ்டு 1944, ப.8
64. துரை.தேசபக்தி விமர்சனம், பிரசண்ட விகடன், 9.3.1946, ப.10
65. இரா.குமாரவேலன், 'தமிழில் மேடை நாடகங்கள்', தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள், ப.284
66. வை.சச்சிதானந்தன், மேலை இலக்கியக் கலைச்சொல் அகராதி, ப.2
67. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப.32
68. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.108
69. மேலது, ப.109
70. ஏ.என்.பெருமாள், நாடகச் சிந்தனைகள், ப.86

71. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், ப.110
72. A.F.Scott, Current Literary terms, p.294
73. A.N.Perumal, Tamil Drama Origin and Development, p.208
74. பழனி அரங்கசாமி, தமிழுக்கு வந்த சேக்சுபியர், ப.37
75. ப.சம்பந்த முதலியார், நாடக மேடை நினைவுகள், பக்.3-4
76. மேலது, ப.3
77. க.இரவீந்திரன், தமிழ் நாடக வெளிப்பாட்டுக் களங்கள், ப.124
78. கு.சா.கிருட்டிணமூர்த்தி, தமிழ் நாடக வரலாறு, ப.102
79. கருணாகரன், தமிழின் கலைஞன், க்ரைம் டூடே, 12.3.2014, பக்.12-13
80. Indian Express, Madurai, 'Music, Dance, Drama', dt Nov.14, 1981, p.14
81. க.இரவீந்திரன், நேர்காணல், 20.10.2013
82. பள்ளிச் சிறுவர்களுக்கான முனைப்புப் பயிலரங்கம், சுற்றறிக்கை, தென்னகப் பண்பாட்டு மையம், 18.3.2004
83. செய்தி மலர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், செப்.2004
84. அழைப்பிதழ், தேசிய நாடகவிழா, 2003
85. க.இரவீந்திரன், தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள், முன்னுரை
86. 'The plays of T.K.Shanmugham and his brother fulfil a dramatic and social need', these words of late C.N.Annadurai and substantialise in this excellent and methodical criticism of the dramatic toursome, Indian Express, T.K.S.Brothers An assessment, 4.6.1988
(திரு ம.பொ.சிவஞானம் தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள் நூலை வெளியிட நடிகர் கமல ஹாசன் முதல் படியைப் பெற்றுக் கொண்டார். திரு அ.ச.ஞான சம்பந்தம், சிலம்பொ லி செல்லப்பனார், டி.என்.சிவதானு, டி.கே.எஸ். கலைவாணன், நடிகர் நாகேஷ் உள்ளிட்டோர் வாழ்த்துரை வழங்கினர்)
87. க.இரவீந்திரன், நேர்காணல், 20.10.2013
88. அது அந்தக் காலம், தினமணிச்சுடர், அட்டைப்படக்கட்டுரை, பக்.12-16
89. க.இரவீந்திரன், தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள், முன்னுரை
90. ஆண்டறிக்கை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 2000
91. செய்தி மலர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், மே, 2010
92. பண்பாட்டுப் பலகணி, மணிமேகலை முத்தமிழ் விழா வெளியீடு, அரசு கலைப் பண்பாட்டுத்துறை, 2000

மாதவ மேகலை நாடகமாக்கம் - அமைப்பும் கருத்தும்

காப்பிய வடிவம் என்பது வேறு; நாடக வடிவமென்பது வேறு. நெடுங்கதையாகி, கிளைக்கதைகளால் அணிசெய்யப் பெற்று, வருணனைகள், உணர்ச்சி நிலைகளுடன் விரிவது காப்பியம். வாழ்த்து, வணக்கம், வருபொருளுரைத்தல் என அறிமுகமே நீளமாக அமையும். அறம், பொருள், இன்பம், வீடு எனக் காப்பிய உட்கோளால் அமைந்து நிற்கும். இத்தகு பண்புநலனிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட வடிவம் நாடகமாக மிளர்கிறது. கரு, கதை, பாத்திரப்படைப்பு, உரையாடல், உத்திகள் எனத் தொடக்கம், ஏற்றம், உச்சம், இறக்கம், முடிவு கொண்டு செதுக்கப்பெற்று அமைவது நாடகம் ஆகிறது. இவ்வகையில் மிகப் பெரியதொரு காப்பிய வடிவத்தைச் சிறிய நாடகப் பரப்புக்குள் கொண்டு வந்து நாடக வடிவமாக்கல் செய்துள்ள முயற்சி காப்பிய நிலையிலும் நாடக நிலையிலும் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமையும். மணிமேகலை இரட்டைக் காப்பியங்களில் ஒன்றாகப் போற்றப்படும் அளவுக்குச் சிறப்பு வாய்ந்த முழுமையான காப்பிய வடிவம். அத்தகு முழுக் காப்பிய வடிவத்தினை நாடகமாக்கல் செய்யும் போது அவ்வகை முழுமைத்தன்மை நாடக வடிவமாக்கலிலும் அமைதல் இன்றியமையாததாகும். அவ்வகை நாடக வடிவமாக்கம் நிகழும் போது அது நாடக முழுமை ஆக்கம் (Dramatic Totality) என்ற நிலையை அடையும்.

ஓர் இலக்கிய வடிவம் நாடக வடிவம் பெறுதலில் முதற்பங்களிப்பு இரு படைப்பாசிரியர்களையும் சாரும். மூலவடிவத்தினின்றே இன்னொரு வடிவம் உருவாக்கம் பெறுகிறது. அதாவது ஓர் இலக்கிய வடிவம் நாடக வடிவத்துள் கொண்டு வரப்பெற்று நாடகப் படைப்பாசிரியரின் பார்வைக்குள் கட்டுப்படுத்தப் பெற்று வடிவமாற்றம் செய்யப்படுகிறது. பேரா.க.இரவீந்திரன் தமது நாடகங்களை மேடை

க்கென உருவாக்கம் செய்துள்ள நிலையில் இலக்கிய வடிவத்துக்கான பல கூறுகள் நாடக வடிவத்துக்கென மாற்றம் செய்யப்பெற வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது. எழுத்தின்போது ஆக்கப்பெறும் நாடக மொழி மேடையில் பாத்திரங்களால் பேசப்படும்போது மேடை மொழியாக மாறுவதும், அதனை முன்னமர்ந்து பார்ப்போரும் கேட்போரும் பார்வையாளர் மொழியாகப் பரிமாறிக் கொள்வதுமெனப் பல பரிமாணங்கள் நாடகமாக்கலில் உருவாக்கம் பெறுவதுண்டு.

மணிமேகலை எனும் பெரும் காப்பியம் மாதவமேகலை எனத் தொண்ணூறு நிமிடங்களுக்கான மேடை நாடகமாக்கப்படும்போது ஏற்படும் மாற்றம் காப்பியம் மற்றும் நாடகம் என்ற இருவடிவங்களுக்குமான மாறுபட்ட வடிவமைப்பில் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. அவ்வகையில் மாதவ மேகலை நாடகமாக்கத்தை ஆராய்ந்து விளக்குவது இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

இரட்டைக் காப்பியங்கள்

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இருபெரும் காப்பியங்களும் தமிழ் முக்குக் கிடைத்த அரிய கொடை ஆகும். காலமும், கதைக்களமும். நிகழ்வுத் தொடர்பும் இவ்விரு காப்பியங்களையும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் எனக் கோடிட்டுக் காட்டுகின்றன. இவற்றுள் நாடகக் கூறுகள் மிகு விளங்குவது சிலப்பதிகாரம். அதனாலேயே அது முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று அறியப்பெறுகிறது. காப்பியம் முழுமையான வடிவம் பெறுவது ஆகும். நிகழ்வுகள், செய்திகள், வருணனைகள் கொண்டு கதைகூறலில் நெடுங்கதையாக அது நீளும். நம் முன்னாள் கதை கூறிச் சென்ற நிகழ்வுகள் யாவும் இவ்வகைக் காப்பியக்கதைகளின் கிளைக்கதைகளே எனக் கூறுமளவுக்கு எண்ணிலடங்காக் கிளைக்கதைகளைக் (Subplots) காப்பியங்கள் கொண்டு விளங்கும். இக்கிளைக் கதைகளும், அவற்றின் கதையமைப்புக்களும், அவை கொண்டுள்ள பாத்திரப் படைப்புக்களும் நேரடியாகவோ அல்லாமலோ மூலக்கதை வடிவத்துக்கு ஏதேனுமொரு வகையில் தொடர்பு கொண்டே விளங்கும். குறிப்பாக இக்கிளைக்கதைகள் மூலக்கதைக்

கு வலுசேர்ப்பதோடு மக்களுக்கான செய்திகளையோ, அறிவுறுத்தல்களையோ சொல்வதாகவும் அமைந்து வரும்.

காப்பியக் கதை

மணிமேகலை எனும் காப்பியம் மணிமேகலை என்ற பெண்ணின் பெருமை பேசும் பெருங்கதையாகும். காப்பியத் தலைவி மணிமேகலை, ‘எவ்வுயிர்க்காயினும் இரங்கல் வேண்டும்’ என அறம் கூறும் அறச்செல்வியாக வலம் வரும் ஒப்பற்ற இலக்கியம் மணிமேகலை. சிலப்பதிகாரத்தோடு தொடர்புடைய கதையமைப்பாலும், சிறப்பாலும் இணையானதாகக் கருதப்படுவதாலேயே சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என அறியப்படுகின்றன.

இப்பெருங்காப்பியமே மாதவமேகலை என நாடகமாக மறுவடிவம் கொண்டுள்ளது.

காப்பியம்

காப்பியம் எனப்படுவது நீண்ட கதையினை உரைத்துச் செல்வதால் இலக்கியப்படைப்பு¹ ஆகும். இது மகாகாவியம் எனும் வடமொழிச் சொல் மற்றும் epic எனும் ஆங்கிலச் சொல்லோடு பொருந்தி வருவது. காப்பியம் காலத்தோடு தோன்றியவை என்பதே அறிஞர் கூற்றாக உள்ளது.² காப்பியங்கள் தோன்றிய காலத்தின் பண்புகளே அவற்றைத் தோற்றுவித்தன அல்லது அக்காலத்தைப் பிரதிபலிக்கின்றன எனக் கூறி, வரலாற்றின் குறிப்பிட்ட காலங்களின் நிலைமைக்கேற்பவே இவை தோன்றுகின்றன எனச் சில அறிஞர்கள் முடிவு தந்துள்ளனர்.³

கதை உரைத்துச் செய்வதாக அமைக்கப்படும் ஒரு வகை இலக்கியப் படைப்பு என்பதாக வாழ்வியற் களஞ்சியம் பதிவு செய்துள்ளது.⁴ பொது நிலையில் கதை உரைத்துச் செல்வதாக இருந்தாலும் கட்டமைப்பாலும், இசைச்சேர்க்கையாலும் தனித்துவம் பெற்றே விளங்குகிறது. இவ்வாறு கதையுரைத்துச் செல்லும் (narration) வகையில் கதைப்பாடல் (Ballad). புராணம் (myth) அற்புதக்கதை (romance) புதினம் (novel), சிறுகதை (Short-

story) போன்ற பல வடிவங்கள் ⁵ பின்னர் தோற்றம் பெற்றிருந்தாலும் ஒவ்வொன்றும் தனிப் பண்பு நலன்களைக் கொண்டமைந்தன.

காப்பியக் கூறு

தண்டியலங்காரம்,

பெருங்காப்பியமே காப்பிய மென்றாங்கு

இரண்டா யியலும் பொருள் தொடர் நிலையே ⁶

எனக் குறிப்பிடுவதன் வழி 1. பெருங்காப்பியம் 2. காப்பியம் என இரண்டு நிலைகளை அறியத்தருகிறது. அதாவது, பத்து வகைப்பட்ட நாடக சாதியும், கோவையும்தான், பொருள் தொடர்நிலைப் பாற்படுமெனக் கொள்க. பத்து வகைப் பட்ட நாடக சாதியாவன: நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரகசணம், படிமம், வியாயோகம், வீதி, அங்கம், கியாமிருகம், கோவை, தொடர்நிலைச் செய்யுள் என விரியும். தொல் காப்பியர் கூறும் இயைபு என்னும் நூல் வகையைச் சேர்ந்த காப்பியம் இது. ஆசிரியப்பாவினால் ஆகியது; சிலம்புடன் கதைத் தொடர்புடையது.⁷

பெருங்காப்பியம் தலைவனை மையப்படுத்துவதாக அமைந்து ஒரே ஒரு முழுமையான கதையைக்கூறி முடிவில் ஏதேனும் தத்துவச் செய்தி கூறுவதாக முடிவு பெறும்.

காப்பிய அமைப்பு

காப்பியம் இயல்பாகவே நாடகத்தன்மை மேலோங்கி வரும் ஒரு வடிவம் ஆகும். நிகழ்ச்சிச் செறிவும், பாத்திர அறிமுகமும் எதிர்கொள்ளலும் நாடகத் தன்மையுடன் விளங்கும். உச்சக்கட்ட நிலையை எய்துதற்கான நிலைகள் படிப்படியாக அமைந்து, பின்னப்பெற்று மேலெழுவதாக இருக்கும். உச்ச நிலைக்குப் பின் இறக்கம் பெறும் நிலை போன்றவற்றைக் கொண்டிருந்தாலும் நாடக அமைப்புக்கு ஒப்பிட்டு அமையத்தக்கதாக அதன் வேகமும், விறுவிறுப்பும், புதிரும் இருப்பதில்லை. வருணனைகள், கிளைக்கதைகள், உணர்வுச் சித்திரிப்புக்களுடன் இயங்கி அமைவதால் அவ்வாறான வேகத்தினைப் பெறுவதில்லை.

வாழ்த்து, வணக்கம், வருபொருளுரைத்தல் போன்றன முன்பகுதியில் அமைந்து வரும். தொடர்ந்து மலை, கடல், நாடு, நகர்வளம், பருவம், இருசுடர்த் தோற்றம் போன்றன வருணனைப் பகுதிகளாகவும், நன்மனம் புணர்தல், பொன்முடி கவித்தல், பூம்பொழில் நுகர்தல், புனல் விளையாடல். சிறுவரைப் பெறுதல், புலத்தல், கலத்தல் ஆகியன காப்பியத் தலைவனின் சூழல் தொடர்பான சிறப்புக் கூறுகள் ஆகவும் இடம்பெறுதல் வேண்டும். இவற்றுடன் அரசுக்குத் தேவையான மந்திரம், தூது, செலவு, இகல்வென்றி என அமைந்து வரும்.⁸ சருக்கம், கலம்பகம், பரிச்சேதம் என்ற பாங்கில் காப்பியப் பகுதிப் பெயர்கள் அமையலாம். மேற்கண்ட கூறுகளுள் குறைவு ஏற்படினும் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு எனும் நான்கு பொருட்களைப் பெரும்பான்மையும் பெற்றுள்ளதாலேயே பெருங்காப்பிய வரிசையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது.

மணிமேகலையின் கதையமைப்பு

பெண்மையின் பெருமையை இன்னொரு தளத்துக்கு இட்டுச் செல்வதாகக் கதை சொல்கிற கற்பனைத் திறன், சொல்நலம், பொருள் நலம் ஆகியன ஒருங்கே கொண்டு திகழ்ந்து கற்பாரை ஈர்க்கும் காவியமாய்த் திகழ்வது மணிமேகலை என்பர்.⁹ சமய நெறியை வலியுறுத்தும் நோக்கில் படைக்கப்பட்டிருப்பினும் சமயம் கடந்த அநெறியை வலியுறுத்தி யாவருக்கும் ஏற்றதான இலக்கியமாகவும் இது விளங்குகிறது.¹⁰ இதனைக் கதையமைப்பு அடிப்படையில் ஒரு புரட்சிக்கதையாகவும் காண்போருள். “வணிகரில் சிறந்த கோவலனுக்கும், கணிகையரில் சிறந்த மாதவிக்கும் பிறந்த மகள் மணிமேகலை. அவளைக் காப்பியத்தின் தலைவியாக்கிப் புரட்சி செய்துள்ளார்”¹¹ எனப் படைப்பாசிரியரைப் பாராட்டுவார் புவண்ணன். கதைத் தலைவியின் பெயரையே காப்பியப் பெயராகவும் கொண்டுள்ளதோடு இழிகுலம் என இகழப்படும் கணிகையர் குலத்தில் தோன்றிய பெண்ணைக் காப்பியத் தலைவியாகவும் கொண்டு புரட்சி செய்த காப்பியமாகவும் இது விளங்குகிறது.

மணிமேகலைக் காப்பியம் காதைகளால் வடிவமைப்பு செய்யப் பெற்ற இலக்கிய வடிவமாகும். முப்பது காதைகள் இவ்வகையில் கதை கூறும் நோக்கில் இடம்பெற்றுள்ளன.

‘விழாவறைக்காதை’ முதல் காதையாக உள்ளது. இந்திரவிழாவைக் குறித்த நிகழ்வுகள் இதில் இடம்பெற்றுள்ளன. ‘ஊரலருரைத்த காதை’ எனும் இரண்டாம் காதை , மாதவியும், மணிமேகலையும் இந்திர விழாவில் ஆடவராத நிலையையும் அதனால் ஏற்படும் நிகழ்வுகளையும் விவரிப்பதாய் உள்ளது. நாடக மகளிர் குறித்த பல்வகைக் கலைகளைப் பற்றிய செய்திகளும் இதில் இடம்பெற்று விடுகின்றன.¹² அடுத்த காதையான ‘மலர் வனம் புக்க காதை’யில் பெயருக்கேற்ற மலர்ச்சோலை பற்றிய செய்திகளும் உதயகுமாரனின் வரவு குறித்து உரைக்கும் செய்திகளும் இடம்பெற்றுள்ளன. உதயகுமாரன் வருகையை அறிந்த மணிமேகலை, சுதமதியின் அறிவுறுத்தலால் அருகிலுள்ள பளிக்கறையினுள் செல்வது இக்காதைக்குள் வருகிறது. ஐந்தாம் காதையான, ‘மணிமேகலை தெய்வம் வந்து தோன்றிய காதையில்’ சுதமதி வரலாறு அறியத்தரப்படுகிறது. உதயகுமாரனுக்குச் சுதமதி கூறும் அறிவுரைகள், உருவகங்கள் மற்றும் மாலைப்பொழுதின் நிகழ்வுச் செய்திகள் போன்றன இதில் இடம் பெறுகின்றன.¹³

அடுத்து வரும் ‘சக்கரவாளக் கோட்டமுரைத்த காதை’ ஆறாவதாக அமைகிறது. இதில் சக்கரவாளக் கோட்டம் தோன்றிய வரலாறும், புகார் நகரப் புறங்காட்டின் இயல்புகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. அதனை அடுத்துவரும் ‘துயிலெழுப்பிய காதை’யில் மணிமேகலை தெய்வம் மணிமேகலை பற்றிக் கூறும் செய்திகளும் , சுதமதி சக்கரவாளக்கோட்டம் சென்று தன் பழம் பிறப்பு உணர்ந்து மாதவியிடம் கூறும் செய்தியும் இடம்பெற்றுள்ளன. இரவுப் பொழுதின் நிகழ்வுகளும், விடியற் பொழுதின் நிகழ்வுகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. எட்டாவதான, ‘மணிபல்லவத் துயுற்ற காதை’யில் மணிமேகலை மணிபல்லவத்தீவில் விடப்பட்ட செய்தியும், பழம் பிறப்பை நினைவு படுத்தும் புத்த பீடிகை தோன்றியதும் இடம்பெறுவதாய் உள்

ளது. அடுத்துவரும் ஒன்பதாம் காதை, 'பீடிகை கண்டு பிறப்புணர்ந்த காதை' யாகும். இக்காதையில் மணிமேகலையின் முற்பிறப்பு குறித்த செய்தியும் அதன்மூலம் உதயகுமாரன் தன் கணவன் என்ற செய்தியும் அறிந்து கொள்ளும் நிகழ்வுகள் அமைகின்றன. பத்தாவது, 'மந்திரம் கொடுத்த காதை'யில் வேறு உருவில் மாற்றம் பெறும் வரமும், இடுபசி அறுக்கும் நிலையும் உணர்த்தப்பட்டுள்ளன.¹⁴

பதினோராவது காதையாக வருவது 'பாத்திரம் பெற்ற காதை'யாகும். ஆபுத்திரன் கையில் இருந்த அமுத சுரபி எனும் பாத்திரம் மணிமேகலைக்கு வரும் நிகழ்வும், மணிமேகலை புத்தரைப் போற்றும் பகுதியும் பசியின் கொடுமையும் அதனைப் போக்குதற்குரிய அறத்தின் மேன்மையும் உணர்த்தப்பட்டுள்ளன. 'அறவணர் தொழுத காதை' அடுத்து வந்து புத்தர் நிகழ்வுகளைச் சித்திரிக்கிறது. பதின்மூன்றாவது காதையான, 'ஆபுத்திரன் திறம் அறிவித்த காதை' மணிமேகலையிடம் அறவண அடிகள் ஆபுத்திரனின் கதையைக் கூறுவதாக உள்ளது. ஆபுத்திரனின் பிறப்பு வளர்ப்பு இங்கே வருகிறது.

தொடர்ந்து ஆபுத்திரனின் கையில் பாத்திரம் வந்த நிலையையும் அதன் தன்மையையும் விளக்குவதாய் 'பாத்திரமரபு கூறிய காதை' உள்ளது. பதினைந்தாவது காதையான, 'பாத்திரங் கொண்டு பிச்சை புக்க காதை', அட்சயப் பாத்திரத்தில் முதலில் பிச்சையிடுதற்குரிய கற்புக்கரசியைத் தேடும் செய்தியைக் கூறுகிறது. ஆதிரை குறித்த சிறப்புச் செய்திகள் இக்காதையில் இடம் பெற்றுள்ளன.¹⁵

பதினாறாவது காதையாகத் தொடர்ந்து வரும், 'ஆதிரை பிச்சையிட்ட காதை' மணிமேகலையை வலம் வந்து ஆதிரை பசிப்பிணி அறுக எனக் கூறி அமுதசுரபியில் அன்னம் நிறைத்த நிலையைக் காணத்தருகிறது. அதனை அடுத்துவரும் 'உலக வறவி புக்க காதை'யில் ஆதிரை இட்ட அன்னம் எடுக்க எடுக்கக் குறையாத நிலையும், அதினின்று ஒரு பிடி அன்னத்தினைக் காயசண்டிகையின் பசிபோக்கிடத் தந்த நிகழ்வுகளும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. தொடர்ந்து, 'உதயகுமரன் அம்பலம் புக்க காதை'யின்வழி பிக்குணிக் கோலம் பூண்ட மணிமேகலையின் நிலைகண்ட சித்திராபதி அவளை மாற்றி உதயகுமாரனிடம் சேர்க்க உறுதி பு

னும் காட்சி அறியத்தரப் பெற்றுள்ளது. பத்தொன்பதாவது காதையான ‘சிறைக் கோட்டம் அறக்கோட்டமாக்கிய காதை’ யானது சிறைக்கோட்டம் சென்று அனை வருக்கும் மணிமேகலை உணவளிப்பதும், சிறைக்கோட்டம் அறக்கோட்டம் ஆதல் வேண்டும் எனும் விருப்பத்தினைத் தெரியப்படுத்தும் நிலையும் விளக்கி நிற்கிறது. அடுத்த காதையான, ‘உதயகுமாரனை வாளாலெறிந்த காதை’யில் காயசண்டிகையின் கணவன் காஞ்சனன் தன் மனைவியைத் தேடி வருவதும், மணிமேகலை உதயகுமாரனிடம் யாக்கை நிலையாமை குறித்துப் பேசுவதும் இடம் பெற்றுள்ளன. உதயகுமாரனைக் காஞ்சனன் வாளால் வெட்டிக் கொல்லும் நிகழ்வும் இக்காதைக்குள் வருகிறது.¹⁶

இருபத்தி ஓராவது, ‘கந்திற்பாவை வருவது உரைத்த காதை’யில் உதயகுமாரன் இறந்துபடக் காரணம் யாதென மணிமேகலை வினவுவதும் அதற்குக் காரணம் ஊழ்வினை என்பதையும், இனி நடக்கவிருப்பதையும் பாவை குறிப்பிட்டுச் சொல்லும் நிகழ்வு இடம்பெறுவதாய் உள்ளது. அதனைத் தொடர்ந்து வரும், ‘சிறைசெய் காதை’யில் மணிமேகலையைச் சிறைசெய்யும் நிகழ்வு இடம்பெற்றுள்ளது. அடுத்துவரும், ‘சிறைவிடுகாதை’யில் மணிமேகலைக்குத் துன்பம் தரும் நோக்கில் அரசனிடம் அரசமாதேவி வஞ்சகமாகப் பேசி விடுவிப்பதும், தான் செய்யும் கொடுமைகள் மணிமேகலையை ஏதும் செய்யாத நிலை கண்டு அஞ்சி அடிபணிவதுமான நிகழ்வுகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இருபத்தி நான்காவது, ‘ஆபுத்திரனாடு அடைந்த காதை’யில் சித்திராபதி மணிமேகலையை விடுவிக்க அரசமாதேவியைக் கோருவதும், அதற்கு உடன்படாமல் அவள் தன்னிடமே இருத்தல் நலமென அரசமாதேவி அறிவுரை கூறுதலும் இடம்பெற்றுள்ளன. அடுத்து இடம்பெறும், ‘ஆபுத்திரனோடு மணிபல்லவம் அடைந்த கதை’ என்னும் காதையிலும் மணிபல்லவத் தீவிற்குச் செல்லும் மணிமேகலை அங்கே பழம் பிறப்புணரும் நிலை இடம்பெறுகிறது.¹⁷

தொடர்ந்து வரும் ‘வஞ்சி மாநகர் புக்க காதை’ இருபத்தி ஆறாவது காதையாக உள்ளது. வஞ்சி மாநகரை அடையும் மணிமேகலை கண்ணகி கோவலன் படிமம் வணங்கி, கதை அறிந்து ஆசி பெற்று, வேறு உருவம் கொண்டு அங்கே கயே தங்கிக் கொள்ளும் காட்சி விளக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்துவரும், ‘சமயக் கணக்கர்தம் திறம் கேட்ட காதை’யில் சமயப் புலவர்களிடம் சமயக் கருத்துக்கள் கேட்டறியும் நிலை அறியத்தரப்பட்டுள்ளது. அடுத்த, ‘காஞ்சி மாநகர் புக்க காதை’ வழி மணிமேகலை மாசாத்துவானைக் கண்டு, அவள் அறியப்படுத்தியவற்றை அடுத்து காஞ்சி மாநகரடைந்து வேந்தரையும், கோமுகிப்பொய்கையையும் கண்டு வணங்கி, சாலை அமைத்து, பசித் தோர்க்கு உணவளித்து அறவண அடிகள், மாதவி, சுதமதி ஆகியோரையும் கண்டு வணங்கும் நிகழ்வு பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. அடுத்து வரும் ‘தவத்திறம் புண்டு தருமம் கேட்ட காதை’யின் வழி அறவண அடிகளிடம் மணிமேகலை அறிவுரை கேட்டலும், காவிரிப்பூம்பட்டினம் கடல் கோள் பட்டதன் காரணம் இந்திரவிழா தடைபட்டதே என அறிவதும் செய்தியாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன. கடைசி முப்பதாவது காதையான, ‘பவத்திறமறுகெனப் பாவை நோற்ற காதை’ யில் தருமம் கேட்ட மணிமேகலைக்கு அறவண அடிகள் மயப்பொருள் கண்டு ஞான விளக்கின் துணையுடன் தவத்திறம் புண்டு தருமம் கேட்டுப் பவத்திறம் அறுப்பேன் எனக் கூறும் நிகழ்வு சொல்லப்பட்டுள்ளது.¹⁸

நாடகப் பனுவல் உருவாக்கம்

நாடக வடிவமாக்கல் இரு இலக்கிய வடிவங்கள், இரு படைப்பாளர்கள் இருவிதமான வாசிப்பாளர்கள் / பார்வையாளர்களைச் சார்ந்தே அமையும். பொதுவாக ஒரு இலக்கிய வடிவத்தை நாடக வடிவமாக்கல் செய்வது என்பது இரண்டு காரணிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமையும் என்பது அறிஞர் கருத்தாக உள்ளது.¹⁹ அவை

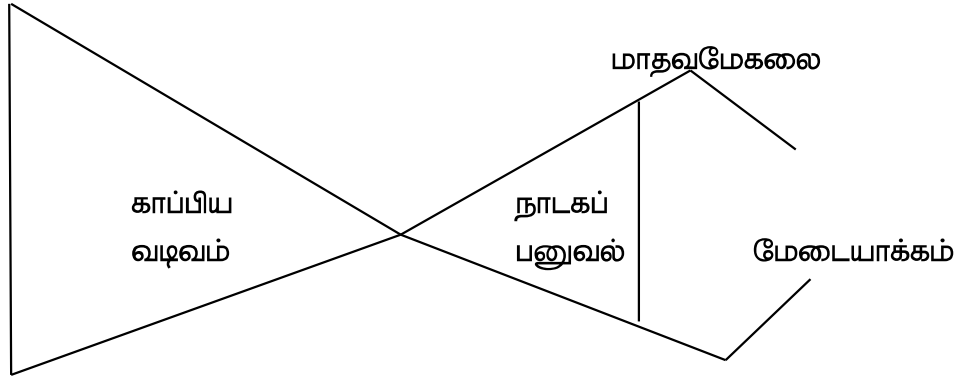
- அ) ஒரு நாடக வடிவத்தைப் புதிதாக உருவாக்குதல்
- ஆ) ஓர் இலக்கிய வடிவத்தை இன்னொரு வடிவத்துக்குள் கட்டமைப்பு செய்தல்

என்பனவாகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட காரணிகளை நாடக வடிவமாக்கல் செயல்பாடு மற்றும் நாடக வடிவமாக்கலுக்கெனத் தேர்வு செய்யப்படும் இலக்கிய வடிவம் போன்றவற்றின் பண்புகள் கட்டுப்படுத்துவதாக அமையும்.²⁰

இங்கே நாடகப் பனுவல் உருவாக்கத்தில் உட்படுத்தப் பெற்றுள்ள இலக்கிய வடிவமாக அமைவது தமிழின் மிகப் பெரிய காப்பிய வடிவங்களுள் ஒன்றான மணிமேகலை என்பதால் உருவாக்கம் பெறும் நாடகப் பனுவலில் ‘மணிமேகலை’ காப்பியமும் தெரியவேண்டும், ‘மாதவமேகலை’ நாடகமும் தெரியவேண்டும் என்பது அவசியமாகிறது.

மணிமேகலை



மாதவமேகலை நாடகப்பனுவல் உருவாக்கம்

மணிமேகலை எனும் முழு நீளக் காப்பியம் மாதவமேகலை என்னும் மேடை நாடகமாகப் படைப்பாசிரியரால் ஆக்கி அளிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நாடக வடிவமாக்கலில் நாடகப் பனுவல் உருவாக்கம் குறித்து முதலில் அறியப்படுகிறது. நாடகப் பனுவலின் முதன்மைக் கூறுகளாக,

1. கரு
2. கதை
3. பாத்திரங்கள்

4. உரையாடல்
5. உத்திகள்
6. நாடக அமைப்பு

என்பன அமைகின்றன. இவற்றுள் கரு, கதை என்ற இரண்டு கூறுகளும் மூல வடிவத்தை அடியொற்றியே அமைந்திருப்பதால் பிற கூறுகள் குறித்தே இங்கு நோக்கப்படுகின்றன.

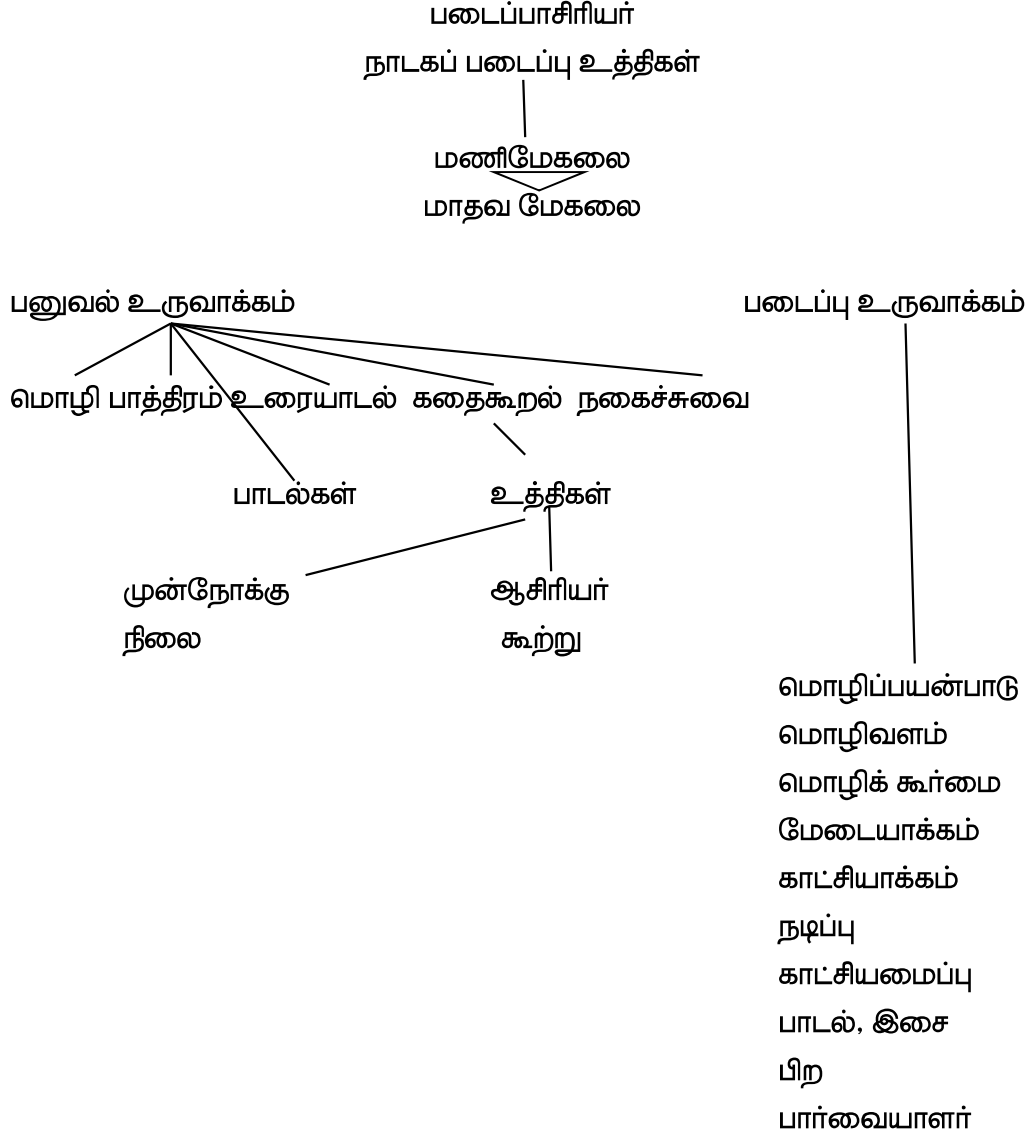
மாதவமேகலை

பனுவல்

படைப்பு	நாடகியத் தன்மையுடன் காப்பியத்தின் நோக்கிற்கு ஏற்ற காட்சியாக்கம்
உள்ளடக்கம்	காப்பியத்தின் கூறுகளை நாடக வடிவத்துள் தக்க வைத்தல்- நாடகியக் கூறுகளின் உட்படுத்துதலின் வழிக் காப்பியக் கூறுகளுக்குக் கூடுதல் நாடகியத்தன்மை ஊட்டப்பெற்றுள்ள உள்ளடக்க வடிவம், காப்பியக் கதை, பாத்திரங்கள், நிகழ்வுகள் ஆகியவை நாடக வடிவிற்கேற்பச் சுருக்கப்பட்டுள்ளன.
மேடைக் குறிப்பு	மேடை நகர்வுகள், ஒளிகுறிப்புக்கள், இசைக் குறிப்புக்கள், இயக்குதலுக்கான குறிப்புக்கள், ஆடை, அணிகள், தோற்றக் குறிப்புக்களும் தரப்பட்டுள்ளன.

படைப்பு

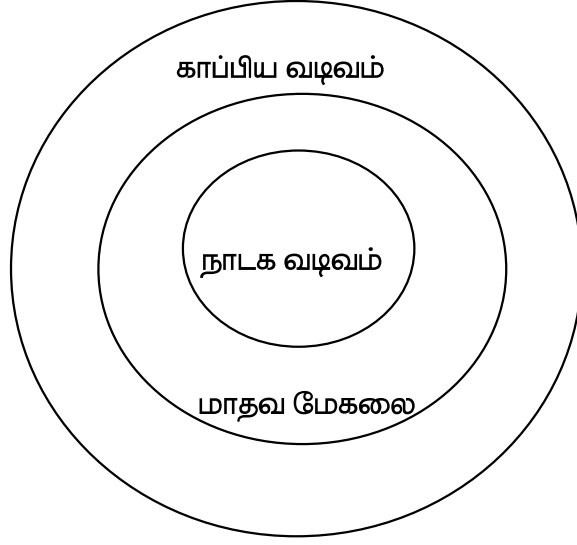
மொழி	தேர்ந்த இலக்கிய மொழி ஆக்கம் செய்யப் பெற்றுள்ள உரையாடல், காப்பியத்தன்மையை நினைவூட்டும் வகையிலான கவிதைப் பாங்கான தமிழ்மொழி.
மொழிப் பயன்பாடு	காப்பிய வடிவம் நாடக வடிவப்படுத்துதல் என்பதை மனத்துள் கொண்டு நாடகத்தையும் காப்பியத்தின் தன்மை கொண்டு ஆக்கியளித்துள்ள வகையில் மொழியின் பயன்பாடு வளமையும், புலமையும் மிக்கதாக உள்ளது.
மொழிக் கூர்மை	சொல்லின் பயன்பாடு அளந்து குறித்து ஆக்கப்பட்டுள்ளது. தேவையில்லாத எந்தச் சொல்லும் பனுவல் ஆக்கத்தில் இல்லை. நகைச்சுவைப் பகுதியில் கூட கூர்மையான எழுத்தாக்கம்.
மொழி வளம்	மொழியின் வளமை படிக்கத்தூண்டும் இலக்கிய வளமும் பார்க்கத்தூண்டும் கருத்து வளமும் காட்சி வளமும் கொண்டு விளங்குவதாய் உள்ளது.
நடிப்பு	நாடகியமிக்க வடிவப்படுத்துதலால் பாத்திரங்களுக்கான நடிப்புக் கூறு மேம்படும் வகையிலான பாத்திரப்படைப்பு.
காட்சியாக் கம்	காட்சியாக்கத்தில் தெளிவும், செறிவும், சிந்தனையோட்டமும், வளமையும் மேலோங்கியுள்ளது.
பார்வை யாளர்	காப்பிய வடிவின் நாடக வடிவம், கற்றோர் மட்டுமன்றி மற்றோரையும் கவரத்தக்கது.



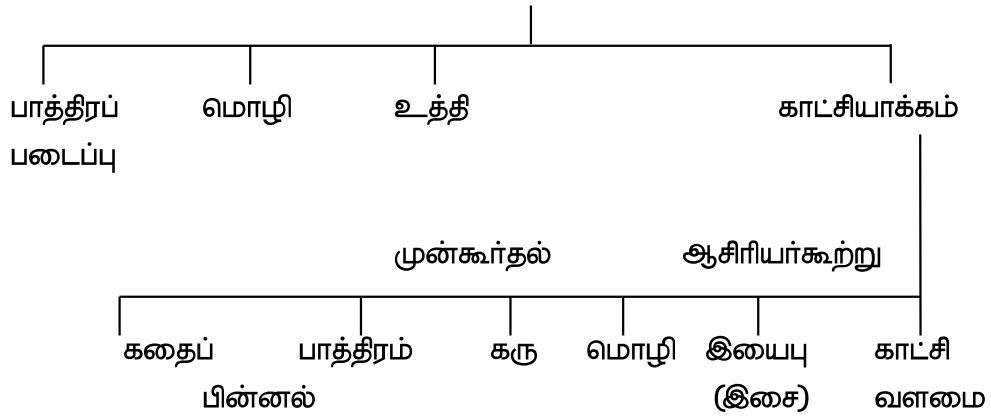
நாடகமாக்கலில் வடிவ மாற்றம்

ஒரு மிகப் பெரிய காப்பியம் மேடைக்கான நாடகமாக வடிவப்படுத்துதல் மேற்கொள்ளும் நிலையில் கதை, கரு தவிர அனைத்துப் பகுதிகளும் வடிகட்டலுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு மாற்றம் செய்யப்படுவது இயல்பே. ஒரு காப்பிய வடிவத்தை அதே நிலையில் வடிவமாற்றம் செய்வது இரண்டு இலக்கியங்களுக்கும் நீதி செய்வதாக அமையாது. காப்பிய வடிவத்தை நாடக வடிவப்படுத்துதலின் முக்கிய நோக்கமே அதன் நீளமான இலக்கிய வடிவத்தைச் சிறிய வடிவமாக்கி இருத்தல் செய்வதும், நாடகவடிவில் அதனை உட்படுத்தி அக்காப்பியத்தின் சுவையை மக்கள் உணரச் செய்வதும் தான் என அறியப்பட்டுள்ளது. அந்நிலையில் நாடகப் படைப்பாசிரியர் முழுக் காப்பியத்துக்கும் அணிசேர்க்கும் வகையில் நாடகக் கூறுகளைக் கண்டறிந்து மூலத்தன்மைக்கு வலுசேர்க்கும் வண்ணம் பாத்திரம், உரையாடல், உத்திகளுடன் நாடகத்தினை வடிவமைப்பு செய்திட வேண்டியுள்ளது.

காப்பிய வடிவமான மணிமேகலை, மாதவ மேகலை என்ற நாடகமாக வடிவப்படும் நிலையில் காப்பிய வர்ணனைகள், கிளைக்கதைகள், பாத்திரப் படைப்புக்கள் போன்ற நிலையினை நாடகப் படைப்பாசிரியர் கட்டுக்குள் கொண்டு வந்துள்ள நிலை அறிய முடிகிறது. இரட்டைக் காப்பியங்களாக இருந்தபோதிலும் சிலப்பதிகாரம் கொண்டுள்ள நாடகியக் கூறுகள் மிகவும் அதிகம். அதை நோக்க மணிமேகலை குறிப்பிடத்தக்க நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டிருக்கவில்லை. மணிமேகலையின் அடிப்படை நோக்கும் அதுவாக அமையவில்லை. அத்தகைய காப்பியத்தினை நாடக வடிவுக்குள் கொண்டு வருதலையே தமிழுக்கான தனித்தன்மையான மேடை முயற்சி என்ற வகையில் மாதவ மேகலை நாடக வடிவம் பெறும் நிலையில் பெறுகின்ற நாடகியத் தன்மையால் காப்பிய இலக்கியத்தின் அடிப்படைத் தன்மை மாறாமல் பாதுகாக்கப்படுவது குறித்து அறிய வேண்டியுள்ளது.



நாடகமாக்கல் உத்திகள்



முன்கூர்தல் உத்தி (Flashback)

மணிமேகலைக் காப்பியம் கிளைக்கதைகள் சிலவற்றை முன்கூர்தல் (Flashback) உத்திமுறையில் அமைத்துக் கதை சொல்வதாய் உள்ளது. இந்த உத்திமுறையைத் தனித்துவம் மிக்கதாக அறிஞர் கூறுவர்.²¹ குறிப்பாக மாதவி பெற்ற மணிக்கொடியாள் மணிமேகலை காதை, அவள் முற்பிறப்புக் காதை, முதன்முதலில் அமுதசுரபியில் பிச்சையிட்ட ஆதிரையின் காதை, கந்தர்வப் பெண்ணாகிய காயசண்டிகை காதை என்று ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவாக ஒன்றில் ஒன்றை வைத்து இழைத்து அழகிய அணிகலன்களாக மணிமேகலை

யக் கூலவணிகர் சாத்தனார் இவ்வுத்தியின்கீழ் படைத்துள்ளதாக அறியப்படும் செய்தியும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

கதையோட்டத்தின்போது முன்னர் நடந்த நிகழ்வுகளை நினைவுபடுத்துவது அல்லது தொடர்புபடுத்துவது இவ்வகையில் அமையும்.²³

சிறைவிடுகாதையின் பாடலடிகள் மாதவமேகலை நாடகத்தில் நாடகாசிரியரால் பனுவல் ஆக்கம் செய்யப் பெற்றுள்ளமை சான்றாகும். மணிமேகலையைத் துன்புறுத்தும் வண்ணம் அரசமாதேவி அரசனிடம் வஞ்சகமாகப் பேசி விடுவித்தாள். பின்னர் பல கொடுமைகள் செய்தாள். எதுவும் மணிமேகலையை ஒன்றுமே செய்யாதது கண்டு அஞ்சி அவள் பாதம் பணிந்தாள்.²⁴

“மன்னவன் அருளால் வாசந்தவை எனும்

நல்நெடுங்கூந்தல் நரை மூதாட்டி

அரசற்கு ஆயினும் குமரற்கு ஆயினும்

திருநிலக்கிழமை தேவியர்க்கு ஆயினும்

கட்டுரை விரித்தும் கற்றவை பகர்ந்தும்

பட்டவை துடைக்கும் பயம் கெழு மொழியினள்

இலங்கு அரிநெடுங்கண் இராசமாதேவி

கலங்கு அஞர் ஒழியக் கடிது சென்று எய்தி

அழுது அடி வீழாது ஆய்இழை தன்னைத்

தொழுது முன்நின்று தோன்ற வாழ்த்தி

(மணி.23:1-10)

எனத் தொடங்கி வரும் சிறைவிடுகாதைப் பகுதி கீழ்க்கண்டவாறு நாடகமாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளது.

நாடகமாக்கல் பகுதி

(மணிமேகலையைக் காவலில் வைக்கின்றனர். (ஒளிமங்கி.... விலகும் போது) ஓரத்தில் தலைவிரி கோலத்தில் உதயகுமாரனின் தாய் இராசமாதேவி).

இராசமாதேவி: என் மகனை... மயக்கிக் காமுறச் செய்த மணிமேகலை

லையைச் சும்மா விடமாட்டேன். மாமியாராக என்னைப் பார்

க்க நினைத்தவளுக்கு அதன் கொடுமையை உணர்த்தியே
தீருவேன்.

(உள்ளே வாசந்தை எனும் அறிவுசார் மூதாட்டி வருதல்....

இராசமாதேவிக்கு அறிவுரை கூற முற்படுகிறார்)

வாசந்தை: இராசமாதேவியே வணங்குகிறேன்!

நின் துயர் நானறிவேன்.....!

இராசமாதேவி: (மணிமேகலை காவலில் இருக்கும் இடத்தைக் காட்டிய

வாறு) அதோ..... என் மகன் அடைய நினைக்கத் தூண்

டும் வண்ணம் அழகு காட்டிய மாதவி மகள் மணிமேக

லை காவலில் உள்ளாள். அவளது அழகும், ஆணவமும்

கெட்டொழியும் வகையில் அது கொடுஞ்சிறை யாகட்டும்.

வாசந்தை: அரசமாதேவியே அமைதி கொள்க... அழகு....

மணிமேகலையின் கூடப் பிறந்தது. அதை அவள் யாரிடம்

காட்டினாள் என்கிறாய்! மற்றவர் அதைக் கண்டுகொண்டது

அவள் தவறன்று.

இராசமாதேவி: மணிமேகலை அழகின் மூலம் மூட்டியது காமத்தீயை!

அதற்கே உதயகுமாரன் பலியானான்...அஅய்யகோ....

வாசந்தை: காமநோய்க்கு உதயகுமாரன் பலியான இழிவைப் புரிய

வக்கவே இங்கு வந்தேன்! நம்தமிழ் மன்னர் மரபு வீரமரபு.

... போரில் கூடப் புறமுதுகு காட்டாத மரபு. வெண்தழல் மார்

பில் அம்பு தாங்கிச் சாகும் அவர்கள் காதலையும் வீரத்தையு

ம் போற்றிக் காத்தனர்.... ஆனால்

இராசமாதேவி: என் மகன்..... என்ன செய்தான்?

வாசந்தை:

உதயகுமாரன் நாட்டுக்காகப் போராடியா மறைந்தான்? இ

ல்லை.... எல்லை காத்து வீரப்போர் புரிந்தா வீழ்ந்தான்...

அதுவும் இல்லை. மன்னர் குலமே தலை குனியும் வண்
ணம் ஒரு கன்னித்துறவியைக் காமுற்று அதனால் கொல்ல
ப்பட்டான். முழுதும் அறிந்த மன்னனே 'தானே அவனை
வட்டியிருப்பேன்' எனக் கூறியிருக்கிறார்.

இராசமாதேவி: (ஏதோ திட்டம் தீட்டியபடி)

உதயகுமாரனைப் பெற்றவள் நான். ஆனாலும் வாசந்தை..
உன் சொற்களில் பொருள் பொதிந்து கிடக்கிறது. அதனால் ம
ன்னனிடம் பேசிச் சிறையினின்று அவளை விடுதலை செய்
வேன்.

(சிறைக் கதவுகள் திறக்கப்படுகின்றன. மணிமேகலை சிறை
யின் கதவருகே வந்து நிற்கிறாள்)

வாசந்தை: மணிமேகலையைச் சிறையினின்று விடுவித்து வீட்டுக்குள்
சிறை செய்யும் உன் மனம் நான் அறிவேன். உதயகுமார
னைப் பெற்றவள் நீ..... மணிமேகலையைப் பழி வாங்கத்
துடிக்கிறாய்... சொல்ல வேண்டியதைச் சொல்லிவிட்டேன். ஒ
ரு நல்ல பெண்ணுக்காக வாதாடினேன்... ..அவ்வளவுதான்

இராசமாதேவி: உதயகுமாரன்தான் தவறிழைத்தான் என்பதை ஊரார்
உரைக்கின்றனர். அதனை மாற்றிக் காட்டுவேன். உதயகு
மாரனை மயக்கும் வண்ணம் காமத்தீயினைக் கட்டவிழ்த்
து விட்டவள் மணிமேகலை என்பதை உலகறியக் காட்டு
வன். இவள் கற்புக்குக் களங்கம் செய்வேன். பட்டினி போடு
வேன்.... காற்றுப் புகாத அறைக்குள் தாழிடுவேன்... அவள்
ஒழிவதை நான் பார்க்க வேண்டும்.

(பின்னணியில் மணிமேகலையைக் காவலர்கள்
கொடுமைப்படுத்த முயல்வது போன்ற காட்சி மங்கிய
ஒளியில்....)

வாசந்தை: இராசமாதேவியே..... என்ன பேசுகிறாய் நீ! ஒரு பெண்ணை ஒழிக்க இன்னொரு பெண்ணா. இந்தச் சமுதாயம் கொடுமையை ஒழிக்க வேண்டுமென்பதற்காகத் தானே இதுவரை உன்னிடம் மன்றாடினேன். ஆண்கள் செய்த பழியைப் பெண்கள் மேல் சுமத்தும் நடை முறையைத் தொடங்கி வைக்காதே...! இதற்கு அரசு பரம்பரையே கால்கோள் இடுவது இழிவல்லவா? இந்த நாட்டின் பேரரசியே பெண்ணினத்துக்கு இழிவு செய்தவள் என்ற பழிப்பெயர் பெறலாமா?

இராசமாதேவி: வாசந்தை வாயடக்கிக் கொள்..... பரத்தையர் குலத்து மாதவி மகளுக்குக் கற்புக்கரசி என்ற பட்டம் சூட்டப் பார்க்கிறாயா?

வாசந்தை ஏன்? நடனமகள் என்றாலே நடத்தை கெட்டவள் என்றே முடிவு செய்து விட்டாயா? நடனமாடுவது என்பது தொழில். நடத்தை என்பது தனிமனித வாழ்க்கை. அதில் மாதவி வெற்றிகண்டு விட்டாள். அதனால்தான் தன் மகள் மணிமேகலையைக் கண்ணகி மகளாகக் கருதி வளர்த்தாள். உன் மகன் உதயகுமாரன் ஊர் சுற்றிப் பருந்தாய் விடாமல் துரத்தியும் அச்சிறு பறவை சிக்காமல் பறந்தது....உருமாறியது..... உணர்த்தியது! மணிமேகலை அற வலிமை மிக்கவள்.... உன் கொடுமை அவளை ஒன்றும் செய்யாது (மணிமேகலையைக் கொடுமைப்படுத்தியவர்கள் தங்களைக் காப்பாற்ற வேண்டிய நிலைக்குத் தள்ளப் படுகிறார்கள். பின்னணியில் மணிமேகலையை யாரும் நெருங்க முடியாத வண்ணம் உள்ள காட்சியை இராசமாதேவி கண்டு கொள்கிறாள்)

இராசமாதேவி: தவறிழைத்து விட்டேன்.... வாசந்தையே..... தவறிழைத்து விட்டேன்.... மணிமேகலை தவ வலிமை பெற்றவள் ...
 . என்னால் போற்றுதற்குரியவள்!
 (மணிமேகலை இருக்கும் பக்கமாகத் திரும்பிச் சென்று அவள் கைகளைப் பற்றுகிறாள். இக்காட்சியைக் கண்ணுற்ற வாசந்தை முகப்பொலிவு கொள்கிறாள்)

(மா.மே.நா.பக்.107-111)

இவ்வாறு மணிமேகலை மீது மிக்க கோபம் கொண்டவளாய், எப்படியேனும் அவளைப் பழிவாங்க வேண்டுமெனத் துடித்துக் கொண்டிருக்கும் இராசமாதேவியின் கொந்தளிப்பையும், வயதில் மூத்தவளாகவும் அறிவுரை கூறும் பக்குவம் பெற்றவளாகவும் விளங்கிப் பெண்ணினத்துக்கே உரியமிடுக்குடனும், உரிமையுடனும் வெளிப்படும் வகையில் கருத்தறிவிக்கும் வாசந்தையின் சாந்தத்தையும், இருவேறு படிநிலைகளில் அமைத்து எதிரும் புதிருமாய் அவர்களைப் பேசவைத்துள்ளார் நாடகப் படைப்பாசிரியர். காப்பியத்தின் இப்பகுதி கதையை மட்டுமே சொல்லி நிற்க. நாடகப் படைப்பாசிரியரின் கைவண்ணத்தில் வாசந்தை மூலமாகப் பெண் குலத்துக்கே உரிய செய்தியும் சொல்லப்பட்டுள்ளதோடு, உரியவகையில் செயல்பட்டால் சினத்தீயை அணைத்துவிட முடியும் என்பதை நாடகத்தில் காட்சிப் படுத்தியுமுள்ளார். இதனைப் படைப்புத் திறனுக்கான ஒரு சான்றாகவும் கொள்ளலாம்.

நாடகக் கட்டமைப்பு

ஒரு முழுமையான காப்பிய வடிவம் மேடை நாடக வடிவமாக்கம் பெற்றுள்ள நிலையில் அதன் நாடகியக் கூறுகள் ஒரு முழுமையான நாடகப் பாங்கினை உணர்த்துதலே நாடக வடிவமாக்கலின் சிறப்பாகக் கருதப்படும். இவ்வகையில் காவியத்தன்மை கொண்ட கவிதை மற்றும் நாடகங்களுக்கான மேடைக் கூறுகளாக அரிசுடாட்டில் வெளிப்படுத்தியுள்ள ஆறு கூறுகள் (six elements) ஒப்புநோக்கத்தக்கனவாகும்.

அரிசுடாட்டில் கிரேக்க நாட்டில் தோன்றிய தத்துவ அறிஞர். காவியத்தன்மை வாய்ந்த நாடகத்துக்கான ஆறு கூறுகளை அறியத் தந்துள்ள இவர் கிறித்துவுக்கு முன் (384-322) வாழ்ந்தவர். ஆண்டுகள் பல கடந்தாலும், இன்றைய நிலையில் நாடக மேடையில் சிற்சில மாற்றம் நிகழ்ந்தாலும் உலகளாவிய நிலையில் இவரது இக் கோட்பாடு நாடகத்துக்கான அடிப்படைக் கோட்பாடாக இன்றும் அமைந்து விளங்குகிறது. காலத்துக்கேற்ப ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்கள் எதுவாயினும் இக்கூறுகளுக்கு உட்பட்டே அமைவனவாக உள்ளன. அவ்வகையில், அரிசுடாட்டில் கூறும் நாடகக் கூறுகளாக,

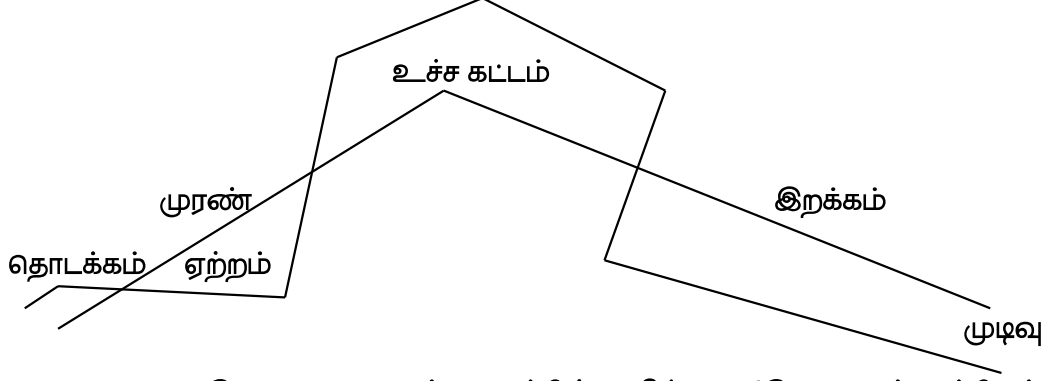
1. கதைப்பின்னல் (plot)
2. பாத்திரம் (character)
3. கரு/எண்ணம் (Theme/Thought)
4. உரையாடல் / எழுத்து (Dialogue/Diction)
5. இசை / இயைபு (music/rhyme)
6. காட்சி வளமை (spectacle)

போன்றவை அமைந்து வரும்.

கதைப்பின்னல்

மாதவமேகலை நாடகம் காப்பிய வடிவத்தினின்று கட்டமைக்கப்பட்டுள்ள நிலையில் அதன் கதைப் பின்னலுக்கான களம் மிகப் பெரியது ஆகும். எனவே அதனைப் பனுவல் நிலையில் குறுக்கவேண்டிய பணியை நாடகாசிரியர் செய்ய வேண்டியுள்ளது. ஒரு சிறுகதையை நாடகமாக்கலுக்காக விரிக்கும் செயல்பாட்டுக்கு நேர்மாறான செயல்பாடாக இது அமைகிறது. காப்பியத் தலைமைப் பாத்திரத்தின் பண்புநலன், ஆளுமைத்தன்மை, தகுதிப்பாடு போன்ற தனித்துவமிக்க கூறுகளைக் காப்பியக் கதைக்கு ஈடாக உருவாக்கிக் காட்ட வேண்டிய கட்டாயம் நாடகப் படைப்பாசிரியருக்கு உண்டு. அது போன்று கால அளவுக்கு ஏற்பக் காப்பியக் கிளைக்கதைகளைச் சுருக்கியோ, நீக்கியோ அல்லது தொடர்புபடுத்தியோ கதைப்பின்னலை உருவாக்கிக் கொள்ள வேண்டிய நிலையும் ஏற்படுகிறது. நாடக

யத் தன்மை வாய்ந்த இடங்கள், நிகழ்வுகள், கூறுகளைக் கண்டறிந்து தொடக்கம், ஏற்றம் (முரண்), உச்சகட்டம், இறக்கம், முடிவு என்ற வகையில் கதைப் பின்னலைக் கட்டமைப்பு செய்யவேண்டியதும் அவசியமாகிறது.



மாதவமேகலை நாடகக் கதைப்பின்னலில் மணிமேகலைக் காப்பியம் கொண்டுள்ள தொடக்கம் காப்பியத் தன்மைக்குப் பொருந்தும் வண்ணம் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. மணிமேகலைக் காப்பியமும், கதையும் இந்திரவிழாவுக்கு முதன்மை தருவதோடு மட்டுமன்றிக் கதையின் திருப்பத்தில் இந்திரவிழா முக்கியமாகப் பேசப்படுகிறது. தவத்திறம் பூண்டு தருமம் கேட்ட காதை ²⁵ யில் காவிரிப்பூம்பட்டினம் கடல்கோளுக்கு ஆளாகக் காரணம் இந்திர விழா நடைபெறாததே என வரும்குறிப்பும் இதன் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்துவதாய் உள்ளது. இவ்வகையில் இந்திரவிழாவுடன் நாடகம் தொடங்கப் பெறுகிறது.

இந்திரவிழாவில் மணிமேகலை ஆட வராதது குறித்து மக்கள் பேசும் பேச்சுக்கள், சித்திராபதி கொள்ளும் கோபம் என நாடகத் தொடக்கம் வலிமையாக இயக்கம் பெறுகிறது. மணிமேகலை ஆட வராமல்குத் தாய் மாதவிதான் காரணம் என உணர்ந்து 'நமது கணிகையர் குலத்துக்கே கேடு விளைவித்து விட்டாள். என் மகள் மாதவி' ²⁶ எனக் குழுவதுவதிலிருந்து முரண் உருவாக்கம் கொள்கிறது. 'ஊரெங்கும் இதுதான் பேச்சு.... போராட்டம் நடத்தாத குறையாக மக்கள் நம்மைப் பழிக்கிறார்கள்' ²⁷ என வயந்தமாலை கூறும் பொழுது அந்த முரண் நிகழ்வு பொதுமைப்படுத்தப்பட்டு களம் விரிவாக்கம் பெறுவதாய் உள்ளது. 'பரத்தையர் குலத்தில் பிறந்த மாதவியை எந்த நெறி நடனமாட விடாமல் தடுத்தது. அழ

கே உருவான மணிமேகலையும் நாட்டியக்கலையை வெறுக்க இவள்தானே காரணம்’

எனத் தன் பரம்பரைக் கலை தொடரமுடியாமல் போவது கண்டு கொந்தளிக்கும் சித்திராபதியின் கனல் தொடரவிருக்கும் கதையில் நிகழப்போகும் அடுத்தடுத்த முடிச்சுக்களுக்குரிய செய்தியை முன்கூட்டியே தருவதாய் ஆசிரியர் கதைப்பின்னலை உருவாக்கிச் செல்கிறார்.

மாதவியின் பாத்திரம் புதுமையாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. சித்திராபதியின் தூதுவராக வரும் வயந்தமாலையிடம், என் காதல் திறத்தால் எனக்குள் கோவலனை மட்டுமே சுமந்து கொண்டிருக்கும் வண்ணம் ஆடல் கலையை அறவே துறந்தேன் ²⁸ எனக் கூறுமிடத்தில் இனியொரு மாற்றத்திற்கு மாதவி தயாரில்லை என்பதை நாடக ஆசிரியர் வார்த்தைகளால் அடிக்கோடிட்டுக் காட்டியுள்ளார். கற்பு..... துறவு.... இதெல்லாம் தற்போது அவள் செவிகளுக்குள் கடந்து செல்லும் சொற்கள் அல்ல.... செவிகளைத் துளைத்துச் செல்லும் அம்புகள் ²⁹ என மாதவியிடம் வயந்தமாலை கூறும்போது சித்திராபதியும் இனி தன் நிலையினின்று இறங்கி வரப்போவதில்லை என்ற நிலைப்பாட்டை நாடக ஆசிரியர் குறிப்பாக உணர்த்துகிறார். மாதவியின் இத்தகு மாற்றத்திற்கு அறவண அடிகளின் கருத்துக்களும் பேசப்படுகின்றன. தாய் மாதவியின் மனம் அறிந்த மகளாக மணிமேகலை தொடர்ந்து வருகிறாள். ஆனால் மணிமேகலையின் பேரழகு குறித்த பயம் தோழியருக்கும் இருப்பதை நாடக ஆசிரியர் உணர்த்துகிறார். ‘என் தாய் தனக்குள் காதலைச் சுமந்ததால் பட்ட வேதனையை நான் அறிவேன். காதல் கொடியதோ?...’ ³⁰ எனத் தோழியிடம் மணிமேகலை வினவும் இடம் அடுத்து உச்சகட்ட நிகழ்வு வரவிருப்பதையும், அது காதலையும் உட்படுத்தியது என்பதையும் அழகான கதைப் பின்னலாக்கித் தருகிறார் நாடக ஆசிரியர். கடல் கொடியது எனில் காதலும் கொடியது ³¹ எனக் காதலுக்குக் கடலை உவமையாக்கித் தோழி சுதமதி கூறும் சொற்கள் இங்கே முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகின்றன.

மணிமேகலை மேல் காதல் கொண்டவனாக உதயகுமாரன் வருவது கதையின் உச்சகட்ட நிகழ்வை உறுதிப்படுத்துகிறது. ‘ஆம்.... சித்திராபதியின் பேத்தியை தேன் மலர் சிந்தும் சொங்குவளை மலரை அடைய வேண்டும்’ என³² அலையும் உதயகுமாரனின் வீழ்ச்சி உறுதிப்படுத்தப்படுகிறது. எனினும் தன்னையுமறியாமல் மணிமேகலையின் மனம் உதயகுமாரனுக்கு இடம் ஒதுக்குவதாக நாடக ஆசிரியர் காதலின் வல்லமையை இழையோடவும் விடுகிறார்.

நாடகப் பனுவல் ஆக்கத்தின் ஊடாக ஆபுத்திரன் கதை தனித்துவம் வாய்ந்த பகுதியாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. ஆபுத்திரனுக்கும், வேதியருக்கும் நடக்கும் பேராட்டமும் இந்திரனின் சாபமும் மனதைத் தொடும் வகையிலும் இக்காலத்துக்குச் செய்தி சொல்லும் விதத்திலும் ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. ‘உயிர் காக்கும் பிச்சைப் பாத்திரம் ஏந்துவதில் பெருமை கொள்கிறேன். பசுவைக் கொல்வதைவிட, பசியைக் கொல்வது பேரறம்’³³ என ஆபுத்திரன் பேசும் பேச்சும் இந்திரன் சாபத்தால் தன்னிடமுள்ள பிச்சைப் பாத்திரத்திற்குத் தேவையில்லாத நிலையில் அந்த அமுத சுரபியினை விட்டுச் செல்வதும் அது கோமுகி ஆற்றின் வழியே மணிமேகலையின் கைக்குக் கிடைப்பதும் கதையின் குறிப்பிட்ட திருப்பமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

மணிமேகலையின் அழகில் மயங்கி, சித்திராபதியின் ஆதரவுடன் அவளை அடைய எண்ணிய உதயகுமாரனைக் காஞ்சனன் வெட்டிக் கொல்லும் நிகழ்வு உச்சகட்டமாக அமைக்கப் பெற்றுள்ளது. உதயகுமாரனிடமிருந்து தப்பவைப்பதற்காகக் காயசண்டிகை உருவில் இருக்கும் மணிமேகலையைத் தன் மனைவி எனத் தவறாகக் கருதிக் காஞ்சனன் உதயகுமாரனைப் பழிதீர்ப்பதாக இக்காட்சி அமைகிறது. உள்ளத்தே சூடேறி மணிமேகலையைக் காணச் செல்லும் உதயகுமாரனுக்குப் பெரியவர் ஒருவர் எச்சரிக்கை விடுக்கிறார். ‘மணிமேகலை.. இந்த மண்ணுக்கு.... வளம் சேர்ப்பவள், மனித நேயத்துக்கு அணிசேர்ப்பவள்! அவளை நடன மகள் என நினைத்துத் தாங்கள் நாடுதல் வேண்டாம்’³⁴ என்கிறார். அதற்கு உதயகுமாரன் ‘போதும் உங்கள் அறிவுரை! காதல் போதையில் எ

ன் மனம் களி நடம் புரிகிறது. இப்போதே சென்று மணிமேகலையை அடைவே ன்!’³⁵ எனக் கூறிச் சென்று மரணப்படுகிறான்.

அடுத்து வரும் நிகழ்வுகள் நாடக இறக்கத்துக்குரியனவாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. முடிச்சுக்கள் தளர்வு பெறுகின்றன. மணிமேகலையால் சிறைக்கோட்டத்தை அறக்கோட்டமாக்கிச் சிறப்புப் பெற்ற சோழமன்னன் தன் மகன் உதயகுமாரனின் கொலையறிந்து கோபப்பட்டாலும் அதன் காரணமறிந்து அமைதியடைகிறான். அவன் மனைவி இராசமாதேவியும் மகனது சாவுக்குக் காரணமான மணிமேகலையைப் பழிவாங்கத் துடித்து வாசந்தையின் உரைகேட்டு அமைதி கொள்கிறாள். மணிமேகலையின் அறவழிப் பயணத்துக்குச் சித்திராபதியும் சித்தமாகிறாள். அறவண அடிகள் நாடக முடிவுக்கு உரிய களம் அமைக்கிறார். புதுமைப் பெண் மணிமேகலை இனி மாதவ மேகலையாகக் கடவள் ³⁶ எனக் கூறி நாடகத்துக்கு முடிவு தருகிறார். பிக்குணிக்கோலத்தில் மாதவ மேகலையாக நிற்கும் மணிமேகலை முன் வறியோரும், வாடுவோரும் அணி வகுத்து நிற்பதாக நாடகாசிரியர் நாடகத்தினை முடித்துள்ளார்.

மேற்குறிக்கப் பெற்றுள்ள கதைப்பின்னல் மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் அடிப்படை நோக்கமான ஒழுக்க நெறியும், அரச நெறியும், பசிபோக்கும் அறமாண்பும், சிறைக்கோட்டங்களை அறக்கோட்டங்களாக மாற்றும் இன்றியமையாமையும்³⁷ பெண்ணியத்தின் மேன்மையும், மனிதநேயத்தின் மாண்பும் வெளிப்படும் வண்ணம் ஆக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பாத்திரப் படைப்பு

ஒரு நாடக வடிவமாக்கலில் பாத்திரப்படைப்பு மிகவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். காப்பிய வடிவம் நாடக வடிவுக்குட்படுத்தப்படும் நிலையில் அதன் பாத்திரங்களின் தலைமைப் பண்பு மாறாமல் வடிவப்படுத்துதல் மிகவும் கடினமான ஒன்றாகக் கருதத்தக்கது ஆகும். காப்பியம் ஒரு கதைமாந்தரை முழுமையாக வெளிப்படுத்த, பல உத்திமுறைகளைக் கையாள்வதுண்டு. வருணனைகள், கிளைக்கைகள், புகழ்பாடுதல் போன்ற நிகழ்வுகள் இதற்காகக் காப்பியங்களில் அமைந்து

வருதல் இயல்பான ஒன்றாகும். இத்தகைய காப்பிய வடிவம் குறுகிய மேடை நாடகமாக ஆக்கப்படும்போது கால அளவுச் சுருக்கம் ஏற்பட்டாலும் பாத்திரப் பண்பினைக் காப்பியத்துக்கு ஒப்ப பரிமாணத்துடன் படைத்தாக வேண்டும்.

மணிமேகலை

மாதவ மேகலை நாடகத்தின் கதைத்தலைவியான மணிமேகலையின் பாத்திரப்படைப்பு காப்பிய வடிவத்தில் மணிமேகலைப் பாத்திரச் சித்திரிப்புக்கு ஈடு கொடுக்கும் வகையில் நாடகத்தில் நாடகப் படைப்பாசிரியரால் ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

தனது தாய் மாதவியின் மீதான அன்பு, சித்திராபதியின் ஆசையை விட மணிமேகலையால் பெரிதும் மதிக்கப்படுவதாய் நாடகம் சித்திரிக்கிறது. சித்திராபதியின் ஆசை தான் ஆடும் ஆடற்கலைமேல் இருப்பது தவறில்லை; ஆனால் மாதவி ஆடற்கலையைத் துறந்ததற்கான காரணமறிந்து கொண்ட மணிமேகலை தாயோடு ஒப்ப நிற்பதும், தாம் கொண்ட கொள்கையில் கடைசி வரை போராடி வெல்வதும் மிகச் சிறந்த தலைமைப் பாத்திரப் படைப்பெனக் கொள்ளத்தக்கது ஆகும். கலையையிட அறத்தை மதிப்பது, காதலை விட, பசித்தோர்க்கு உணவிடப் பிச்சைப் பாத்திரம் ஏந்துவது எனப் புதுமைப் பெண்ணாக மணிமேகலை நாடகத்தில் படைக்கப்பட்டுள்ளார். பிறருக்கு உதவி செய்வதற்காகத் தன்னின்பம் துறக்கும் பெண்ணாகப் படைக்கப்பட்டுள்ள மணிமேகலை,

“அறமெனப் படுவது யாதெனக் கேட்பின்

மறவாது இதுகேள் மன்னுயிர்க் கெல்லாம்

உண்டியும் உடையுமீ உறையுளும் அல்லது

கண்டதில்’’³⁸

எனக் கூறுவதாகக் காப்பியம் குறிப்பிடுதற்கேற்ப நாடகப் பாத்திரம் வடிவமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

மணிமேகலை மையப் பாத்திரமாக அமைவதாய் நாடக நிகழ்வுகள் அப் பாத்திரத்தை மையப்படுத்தியே நகர்வது உரிய வகையில் கையாளப்பட்டுள்ளது.

³⁹ பேரழகியாகவும், பிக்குணிக்கோலம் கொண்டவளாகவும் அப்பாத்திரம் படிநிலை வளர்ச்சி அடைவதை நிகழ்வுகள் மூலம் நாடகப் படைப்பாசிரியர் செதுக்கித் தந்துள்ளார்.⁴⁰ நாடகத் தொடக்கத்தில் தாய்க்காக ஆடமறுக்கும் மணிமேகலை நாடகக் கதை வளர்ச்சியில் நாட்டு மக்களுக்காக ‘வருக உயிரெல்லாம்’ எனப் பசித்தோர், பிணியுற்றோர் என நலிவுற்றோரோடு உறவாடுவதாக அமைக்கப் பெற்றுள்ள பாத்திரச் சித்திரிப்பு பெண்ணானவள் மன உறுதி மிக்கவள் என்பதை மணிமேகலை மூலமாக நாடகப் படைப்பாசிரியர் உணர்த்துவதாக உள்ளது.

மாதவி

மாதவமேகலை நாடகத்தில் மாதவியின் பாத்திரப் படைப்பும் குறிப்பிடத் தக்கதாக உள்ளது. கோவலனது காதலையும் போற்றுகிறாள்; கண்ணகியின் கற்பையும் உயர்வாக நினைக்கிறாள். தான் ஆடல்கலையைத் துறந்ததே தன் காதலனான கோவலனை நினைப்பதற்காகத்தான் எனக் கூறும் இடம் சிறப்பானது. தான் ஆடல் மகளாக இருந்தாலும் கோவலனின் காதலி⁴¹ எனக் கூறுவதில் பெருமை கொள்பவளாக மாதவி நாடகப் படைப்பாசிரியரால் உயர்வாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

‘என் மகள் மணிமேகலை, கண்ணகி மகளாக வாழ வேண்டுமென விரும்பினேன்’⁴² எனத் தன் மகளைத் தான் உயர்வாக மதிக்கும் கண்ணகியின் மகளாகக் கருதி வளர்க்கும் வகையில் மாதவி பாத்திரப்படைப்பு உயர்ந்து நிற்கிறது. கோவலன் மறைந்த உடனே கண்ணகி மடிந்து போகத் தான் மடிந்து போகாமையான விளக்கத்தையும் மாதவி தருகிறாள். ‘கோவலன் மறைந்தபோதே மறையவில்லையே எனக் கவலைக் கொண்ட எனக்கு அறவண அடிகள் ஆறுதல் தந்தார்’⁴³ என மாதவியைப் பேச வைத்துள்ளார் நாடகப் படைப்பாசிரியர்.

சித்திராபதி

மாதவமேகலை நாடகத்தில் சித்திராபதி பாத்திரமும் கதையோட்டத்தில் முக்கியமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. முரண்கிழவுகளை இட்டுச் செல்வதில் இப்பாத்திரப் படைப்பு முக்கியப் பங்கு வகிப்பதாய் உள்ளது, மணிமேகலை, ஆடல் துறக்

க வேண்டுமெனத் தாய் மாதவியும், ஆடலைத் தொடரவேண்டுமெனப் பாட்டி சித்திராபதியும் இருவேறு துருவங்களாகப் பயணிக்கும் இத்தன்மை நாடகத்தின் நீட்சிக்கு முக்கியப் பங்களிப்பு நல்குவதாய் உள்ளது. “உன் அன்னை சித்திராபதி தன் கற்பனைத் தேரில் நடனக் குதிரைக்கு நாண்பூட்டிக் காத்திருக்கிறாள்”⁴⁴ என வயந்தமாலை மாதவியிடம் கூறுவது சித்திராபதியின் பாத்திரப் பண்பினை வெகுவாக வெளிப்படுத்துவதாய் உள்ளது. மேலும் பேரழகி மணிமேகலை துறவுக் கேலத்தினின்று மீண்டும் நடன மகளாக உலாவரவேண்டுமென உதய குமாரனைத் தூண்டிக் காதல் வளர்க்கும் இடத்தில் மிகச் சிறந்த முரண் (villainy) பாத்திரமாக உருவாக்கம் பெற்று நிற்கிறது. எனினும் முடிவில் மணிமேகலை காட்டிய பாதையில் பயணிக்கும் போது பெருமைக்குரிய பாத்திரமாக மாற்றம் பெறுகிறது.

உதய குமாரன்

மாதவமேகலை நாடகத்தில் குறிப்பிடத்தக்க பாத்திரப் படைப்பாக உதயகுமாரன் காட்டப்பட்டுள்ளான். அரசு குலத்து இளவரசனான உதயகுமாரன் மணிமேகலைபால் அழகில் மயங்கிச் சுற்றுபவனாகப் படைக்கப்பெற்று ஊழ்வினை காரணமாகக் கொலையுண்டு போகிற பாத்திரமாகப் படைக்கப் பட்டுள்ளான். மணிமேகலையின் அழகு பாதுகாப்பிற்குரியது என்பது இதன்வழி அறிவுறுத்தப்பட்டதோடு, மணிமேகலை தான் கொண்ட முடிவில் உறுதியானவள் என்பதை உணர்த்துதற்கு உதவுகிற பாத்திரமாகவும் இது அமைகிறது.

இராசமாதேவி

இராசமாதேவிப் பாத்திரம், உதயகுமாரனின் தாய்ப் பாத்திரமாகும். மகனுக்காக மணிமேகலையைப் பழிவாங்கும் இப்பாத்திரத்தில் தாயன்பு மிஞ்சி நிற்பது காட்டப்பட்டுள்ளது. தவறு செய்தவன் தனது மகன் எனத் தெரிந்ததும் அந்தத் தவற்றுக்கான தண்டனை சரியென உணரும் பாத்திரமாகச் சோழ மன்னன் பாத்திரம் அமைக்கப் பெற்று நல்ல ஆட்சிமுறைக்கான நிகழ்வினைக் காட்டியுள்ளார்.

பிற

ஆபுத்திரன் பாத்திரப் படைப்பு அழுத்தமான, உரிமைக்காகவும், குலப்பெருமைக்கு எதிராகவும் போராடும் பாத்திரமாகப் படைக்கப் பெற்றுள்ளது. மேலும் வயந்த மாலை, சுதமதி, காயசண்டிகை, காஞ்சனன், அறவண அடிகள் எனக் காப்பியத்தின் முக்கியப் பாத்திரப் படைப்புக்கள் யாவும் நாடகத்துள் கொண்டு வரப் பெற்றுள்ளன.

கரு

மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் எண்ணம் ஒழுக்க நெறி, பசியின்மை போன்றவற்றோடு புத்த நெறியையும் பரப்புவதான கருத்துக்களைக் கொண்டமைகிறது. ஆனால் மாதவமேகலை நாடகம் மதக்கோட்பாடு சார்ந்த கருத்துக்களுக்கு முக்கியத்துவம் தராமல் ஒழுக்கம், அறம் மற்றும் பசிப்பிணி நீக்குதலைக் கருவாகக் கொண்டுள்ளது. மணிமேகலையில் பல நோக்கங்கள் இருப்பதாகக் கருதப்பட்டாலும் அற நோக்கமே விரிந்து, பரந்து நிற்கிறது என்பதைக் காப்பியத்தைப் படிக்கும் நாம் உணர முடியும்⁴⁵ எனக் காப்பிய ஆய்வாளர் அறிந்து கூறியுள்ள வகையில் அக்கருத்தினையே நாடகப் படைப்பாசிரியரும் மையப்படுத்தி அறம், ஒழுக்கம், பசியின்மை குறித்த எண்ணங்களை நாடகத்தில் கருவாக்கிக் கொண்டுள்ளார்.

உரையாடல்

கதைப்பின்னல், பாத்திரப்படைப்பு, எண்ணம் மூன்றும் பண்புநிலையில் வெளிப்பட உரையாடல் என்கிற எழுத்தே காரணியாக அமைகிறது. சமூக, சீர்திருத்த நாடகத்தைப் புதிதாய் ஆக்குவதற்கும் தொன்மைக் காப்பிய வடிவத்தைத் தொன்மை மாறாமல் நாடகவடிவப்படுத்தி ஆக்குதற்கும் பெரும் வேறுபாடு உள்ளது. பின்னது முற்றிலும் மாறுபட்டதாக உள்ளது. தொன்மை இலக்கியம் தோன்றிய காலக்கட்டம், மக்கள் வாழ்க்கை, நாட்டு நடப்பு, எண்ணங்கள் என யாவற்றையு

ம் கணக்கிட்டு உரையாடல் அமைய வேண்டும். இது நாடகப் படைப்பாசிரியருக்கு முக்கியமான பணியாக அமையத்தக்கது ஆகும்.

ஒருமொழி

காப்பிய வடிவத்தைச் சுருக்கி நாடக வடிவப்படுத்தல் மேற்கொள்ளும் நிலையில் அமைக்கப் படுகின்ற உரையாடல் வழியே பல நிகழ்வுகள், செய்திகள், சூழல்களை அறிவிக்கை செய்ய வேண்டிய நிலை ஏற்படுவதுண்டு. நாடகத் தொடக்கமே கட்டியங்காரன் வடிவில் முரசு அறைபவனாக,

‘நாடு மும்மாரி பெறுக!

கோலோச்சும் மன்னன் கோல் வழுவாதிருக்க....

இந்திர விழா இங்கே நடைபெறவிருக்கிறது

வாழ்க அரசு.....! வாழ்க குடிமக்கள்.....!’ (மா.மே.நா.ப.59)

என அறிவிப்பு செய்து இந்திர விழா நடக்கவிருக்கும் செய்தி கொள்வதோடு நாடு வளம் பெறவேண்டுமெனவும், நாடாளும் மன்னன் நீதி வழுவாதிருக்க வேண்டுமெனவும் வேண்டிக்கொள்வது இவ்வகையில் மொழியின் பயன்பாடாகவும் அமைகிறது.

காப்பியம் மூலமாக உணர்த்தும் சில செய்திகளை நாடகப் படைப்பாசிரியர் பிற பாத்திரங்களின் உரையாடல் மூலமாகவோ அல்லது கற்பனையாகச் சேர்க்கப்பெற்றுள்ள நகைச்சுவைப் பாத்திரங்கள் மூலமாகவோ வெளிப்படுத்தியுள்ளமை காணமுடிகிறது.

முதலாமவன்: அழகுக்கு என்ன விலை கேள் உயிரே!

இரண்டாமவன்: அழகுக்கு என்ன விலை கேள் நெஞ்சே!

மூன்றாமவன்: அழகுக்கு என்ன விலை கேள் அன்பே!

ஒரு பெண்: இந்த அழகு தெய்வத்தை (மணிமேகலையை)
ஆண்டியாக்க அவள் அன்னைக்கு (மாதவிக்கு)
எப்படி மனம் வந்தது? (மா.மே.நா.பக்.68-69)

போன்ற உரையாடல்கள் இவ்வகை வெளிப்பாட்டு உத்திகளாக உள்ளன.

தனிமொழி

தன் உள்மனம் பேசுவதாகப் பல பாத்திரப் படைப்புக்களின் உரையாடல்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக முன்கூர்தல் (flash back) நிகழ்வுகள் இவ்வகையில் பொருத்தப்படும். இதனை,

உதயகுமாரன்: ஏமாற்றி விட்டாள் மணிமேகலை.....என் மனம் நெருங்க நீங்கிச் செல்லும் மனம் கொண்டு விட்டாள். முகில் கூட்டத்துக்குள் முகம் புதைக்கும் அழகு நிலாவினை ஒத்தவள் பிக்குணிக் கோலம் கொள்ளத் துணிந்து விட்டாள் காதல் அவளுக்குக் கசக்கிறது போலும்... (மா.மே.நா.ப.88)

என்பது எடுத்துரைக்கும்.

கவித்துவ உரையாடல்

உரையாடல்கள் இரண்டு பாத்திரங்களுக்கிடையே நடப்பதாக அமைக்கப்பட்டு இலக்கியச் செறிவுடனும் கவிதை நயத்துடனும் ஆக்கப் பெற்றுள்ளன. ஒரு காப்பிய வடிவத்தின் நாடக வடிவமென்பதை நினைவில் கொண்டே இவ்வகையில் ஆக்கப் பெற்றுள்ளது. இதற்கு,

வயந்தமாலை: இந்திரவிழாவில் உன்னையும் மணிமேகலையையும் எதிர்பார்த்து ஏமாந்து சினந்து கொண்டிருக்கும் ஊரார் பழிப்பது உன் காதில் விழவில்லையா? துயரத்தில் உன் அன்னை சித்திராபதி துடித்துக் கொண்டிருக்கிறாள். நீயும் மணிமேகலையும் நடனமாட வந்தே ஆக வேண்டும்- இது உன் அன்னையின் கட்டளை.

மாதவி:

(மெல்ல மணிமேகலையை நீங்கி வயந்தமாலை அருகே வருகிறாள்) வயந்தமாலையே கேள்! தத்தம் கண்களுக்கு

விருந்து படைக்க மாதவியும் மணிமேகலையும் வரவில்லை என்பதால் மக்கள் வருந்துவதை நானும் அறிவேன். எங்கள் கண்கள் குளமாகிப் போனதை அவர்கள் அறிய மாட்டார்கள். நான் ஆடல் மகளாக அனைவருக்கும் கலை விருந்து படைத்தபோது என்னை வாயாரப் புகழ்ந்த கலை ஆர்வலர்கள் என் துயரத்தில் பாங்கேற்க மறுப்பது நியாயமா? நான் ஆடல் மகளாக இருந்தாலும் கோவலனின் காதலி. கோவலன் இறந்து விட்டதும், தம் கற்புத் திறத்தால் மதுரையைத் தீக்கிரையாக்கினாள் கண்ணகி. என் காதல் திறத்தால் எனக்குள் கோவலனை மட்டுமே சுமந்து கொண்டிருக்கும் வண்ணம் ஆடல் கலையை அறவே துறந்தேன். எனக்கு மகளாகப் பிறந்தாலும் என் மகள் மணிமேகலை, கண்ணகி மகளாக வாழ வேண்டுமென விரும்பினேன். பரத்தையர் குலத்தில் பிறந்தாலும் மாதவி, பெண்ணினத்தின் மாண்பு காக்க, வரும்புழி எதுவாயினும் தாங்கிக் கொள்வாள் என்பதனை என் அன்னையிடம் நீ போய்க் கூறு.

(மா.மே.நா.பக்.65-66)

என்னும் உரையாடல் சான்றாகும்.

நகைச்சுவை

காப்பியக் கட்டமைப்பில் நகைச்சுவைக்கெனத் தனிப் பகுதிகள் அமைந்து வருவதில்லை. ஆனால் மாதவமேகலை நாடகப் படைப்பாசிரியர் க.இரவீந்திரன் தமது நாடகப் படைப்புக்களில் நகைச்சுவையை இழையோட விடும் வழக்கம் கொண்டுள்ளவர். நகைச்சுவை என்பது சிரிப்பூட்டுவது மட்டுமின்றிச் சிந்திக்கவும் தூண்டுவது என்பது அவர் கருத்தாக உள்ளது.⁴⁷ எனினும் காப்பியத்தை நாடக வடிவமாக்கம் செய்யும் பொழுது நாடகப் படைப்பாசிரியரின் கற்பனையில் உ

ருவாக்கப்பட்டுள்ள நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களும், அவர்களுக்கான நாடக மொழியும் மூலக்கதைக்கு வலுசேர்ப்பதாக இருக்குமாறு ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

மாதவ மேகலை நாடகத்தில் நடனசுந்தரம் எனப்படுகிற பாத்திரம் சித்திராபதியின் ஆடற்கலைமேல் பித்துக் கொண்ட பாத்திரமாகப் படைக்கப் பட்டுள்ள நிலை கலைவெறி கொண்ட சித்திராபதியின் பாத்திரப் படைப்பை மெருகூட்டுவதாகவே உள்ளது. இதனை,

நடனசுந்தரம்: சித்திராபதி எனக்கு வேண்டியவ! இரண்டு வளையல் செஞ்சு கொண்டாந்திருக்கேன். ஆடறப்ப மேடையிலே போடணும் (சிரிக்கிறார்)

(மா.மே.நா.ப.63)

என்பது சுட்டும். இது தவிர, தலைமைக் காவலர் என்ற பாத்திரமும் நகைச்சுவைப் பாத்திரமாகவே இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

இசை இயைபு

இந்நாடக வடிவமாக்கலில் இசைக்கோர்வைக்கான பாடல்கள் மணிமேகலைக் காப்பியத்தினின்றும் நாடக ஆசிரியரால் சேர்க்கப் பெற்றுள்ளன.⁴⁸ புல்லாங்குழல், ஆர்மோனியம், ஜால்ரா, கட்டை உள்ளிட்ட மரபு இசைக்கருவிகளின் சேர்க்கை வருமாறு பார்த்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. ஊர் அலர் உரைத்த காதையின்,

கணவற்கு உற்ற கடுந்துயர் பொறாஅள்

பபமக மகா./ கமகரி / கரீச //

மணம் மலிகூந்தல் சிறுபுறம் புதைப்பக்

சாரித சரிகா; / கமபத / பபாய //

கண்ணீர் ஆடிய கதிர் இள வனமுலை

மபதப சாச்ச / ச்ரிநித / கச்ச்ச ///

திண்ணிதின் திருகித் தீ-அழல் பொத்திக்

சகரிக் ரிசசு / ச் ர ரி த / ச் ரீ //

காவலன் பேர் ஊர் கனை எரி ஊட்....டிய

சாரித ச்மிதா / ச்நிதப / ததபமகரிகா//

மாபெரும் பத்தினிம கள். ம. ணி. மே. கலை....

காமத ச்சரித / ச்சாநிதம / தச்ச்ச்//

அருந்தவப் படுத்தல் அல்லது யாவதும்

ச்நி த த பமகரி / கமபதா / பதா //

திருந்தாச் செய் கைத் தீத்தொழில் படாஅ.....ள்

சர்ச்சா ச்நிதாநீமா / கமாபதா / பாதாசா //

பிறந்தோர் உறுவது பெருகிய துன்பம்

கமபத தபச்ச் / ச் ரி ச்நிதா / ச்சாச்ச் //

பிறவார் உறுவது பெரும் பேர் இன்பம்

சிரிரீ ரிக்ரிச் / க் ரி ச் நி தா / ச்சா ச்சா //

பற்றின் வருவது முன் ...னது... பின் னது

சாரீ ச்நிதப / பமகரி / ககா; // கமத பய

அற்றோர் உறுவது அறிக

தாச் நிதா / ச்ரி ச் ச ர் த தாச்ச்ச் //

(மணி.2:50-67)

என்னும் பகுதி நன்கு உணர்த்தும்.

காட்சி வளம்

மாதவ மேகலை நாடகம் காட்சி வளச் சிறப்பில் மிக மேம்பாடும் வளமையும் அடையத்தக்க காட்சியாக்கத்திற்குரியதாகவே ஆக்கம் செய்யப் பெற்றுள்ளது.⁴⁹ அதனை நேரடியாக மேடையில் கண்ணுற்றபோது வளமை மேலும் பொலிவு பெறலாயிற்று. அரசர், முனிவர், துறவியர், ஆடல்மகளிர், மணிமேகலை, சித்திராபதி, மாதவி போன்றோரின் நிகழ்வுகள் யாவும் காட்சியாக்கத்தில் பார்வையாளருக்கு நல்விருந்து படைக்கத் தக்கனவாகவும் சிந்திக்கச் செய்வதாகவும் உள்ளன. ஒரு முழுக் காப்பியத்தையும் கண்முன்னே கண்டு களித்த நிலை பார்வைய

ாளருக்கு ஏற்படுத்துவதாய் உள்ளது. தமிழ்மொழியின் கருத்தாடல் பாங்கும், தமிழ் மகளிரின் முடிவெடுக்கும் திறனும், ஆட்சிமுறைக்கான அறிவிக்கையும், பசி தீர்க்கப் போராடும் மனமும், பசிகாக்கப் பாடுபடும் திறனும் எனப் பல்வகைக் கதைதரும் காட்சிக் கோர்வையும் வளமையை மேடையில் கொணரத்தக்க நாடகியக் கூறுகளாக நாடகப் படைப்பாசிரியர் பேரா.க.இரவீந்திரன் அறிந்து தந்துள்ள நிலையைக் காணமுடிகிறது.⁵⁰

இவ்வகையில் நாடக முழுமைக்கான (Dramatic Totality) அடிப்படைக் கூறுகளில் மாதவமேகலை நீதி செய்வதாய் உள்ளது.

காட்சியாக்கக் கட்டமைப்பு

நாடகம் என்பதே செய் அல்லது செயல்படு என்பதைக் குறிக்கும் நிலையில் காட்சியாக்க நிலையிலேயே அது மெய்மைப்படுகிறது. எழுத்து வடிவில் இருக்கும் நாடகப் பனுவல் காட்சியாக்க நிலைக்கு வெளிப்படும் போது அதன் பரிமாணங்கள் விரிவுபடும். எழுத்து வடிவத்திற்கும் காட்சி வடிவத்திற்குமான இம்மாறுபாடு இயக்குநர், நடிகர், தொழில்நுட்பக் கலைஞர், காட்சிப் பொருட்கள், காட்சியமைப்பு, இசை மற்றும் உடை, ஒப்பனைகளால் நிகழும். ஒரு நாடகத்தின் ஒரு மேடைக்காட்சியாக்கம் அதே நாடகத்தின் முந்தைய நாடக மேடைக்காட்சியாக்கத்தினின்றும் மாறுபட்டமைவதற்கும் இதுவே காரணமாகிறது. இவ்வாறு நாடகக் காட்சிப்படுத்துதலில் கட்டமைக்கும் கூறுகள் நாடகக் கட்டமைப்புக் கூறுகள் (Dramaturgy) எனப்படும்.

நாடகக் கட்டமைப்புக் கூறுகள் நாடக நிகழ்வுகளைப் பெறும் காட்சித் தொடர்களாக அன்றி அர்த்தமுள்ளவையாகவும், எழுச்சி பெறத்தக்கதாகவும் மாற்றுகின்றன. இவையே பார்வையாளரையும் நாடக நிகழ்வுகளோடு ஒன்ற வைக்கின்றன. நாடக எழுத்தைப் பார்வையாளருக்கான இன்னொரு தளத்திற்கு இட்டுச் செல்வதிலும் இவை அளப்பரிய பங்களிப்பு நல்குகின்றன.

அரிசுடாட்டில் குறிப்பிட்டுள்ள ஆறு கூறுகளைத் தாண்டியும் இச்செயல்பாடு நிகழும். அவ்வகையில்,

மேடை வழக்கம் (Stage Convention)

வெளிப்பாடுகள் (expositions)

முரண் (conflict)

உச்சகட்டம் (climax)

இறக்கம் (denouement)

நாடக முடிவுக்குப் பின் (post play)

என்பன குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

மேடை வழக்கம் (Stage convention)

இது காலகட்ட அளவில் நடைபெறும் மேடையேற்ற நிலையிலான மாற்றம் தொடர்பானது. காலகட்டத்திற்கு ஏற்பான கலைகளையும் கணக்கெடுத்துக் கொண்டுள்ள நிலையில் இம்மாற்றம் அமைவதால் இது தவிர்க்க முடியாதது ஆகிறது. தெருக்கூத்து மேடையை அதன் மண்சார்ந்த தன்மைக்காகத் தமிழகப் பார்வையாளர் போற்றியதும், பின்பு அதன் தன்மையிலிருந்து மாறுபட்டபோது மாற்று மேடைக்காகத் தமிழக மக்கள் தம் பார்வையைச் செலுத்தியதும் கூடப் பார்வையாளர் நிலையிலேயே அமைந்தது.

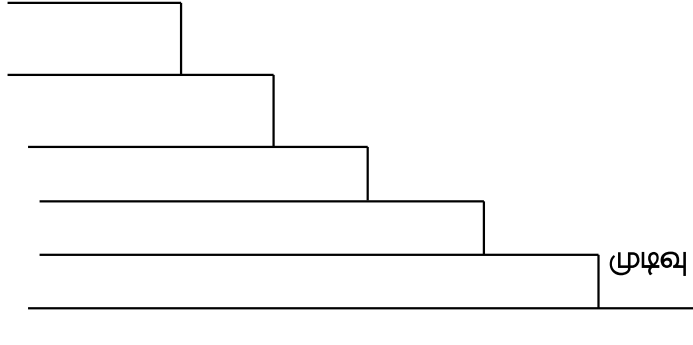
மாதவமேகலை நாடகம் சுமார் தொண்ணூறு நிமிட நேரத்தில் நவீன நாடக உத்திகளுடன் படைக்கப்பட்டுள்ள நாடகம் ஆகும். பலநாட்கள் தொடர்ந்து நாடக ஒத்திகையும், மேடை ஒத்திகையும் மேற்கொள்ளப் பெற்று மேடையேறும் இந்நாடகம் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரை ஒரே காட்சியாக எந்த இடைவேளையே கா, முன் திரைகளின் பயன்பாடோ இன்றி நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது.⁵² காட்சி மாற்றம் தேவைப்படும் இடத்தில் நாடகாசிரியர் நகைச்சுவைக் காட்சியினைக் கதைக்குத் தொடர்பு கொண்டுள்ளபடி படைத்துக் கொள்ளும் உத்தியைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். பிற நேரங்களில் ஒளி மாங்கி விலகுவதாக அதனைச் செய்து காட்டியுள்ளார்.⁵³ இவற்றையெல்லாம் அடைப்புக் குறியிட்டு, தமது நாடகப் பனுவல் வடிவ

த்திலேயே தந்துள்ளார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். கணநேரத்தில் காட்சிப் பொருட்களையும், காட்சியமைப்புத் தட்டிகளையும் மாற்றிக் கொண்டு நாடகம் விடாமல் பயணிப்பதாய் உள்ளது. காப்பிய வடிவம் நாடக வடிவப் பயணத்தில் வேகம் பெறுவதை உணர முடிகிறது.⁵⁴

காட்சிப் பொருட்கள், பாத்திர ஒப்பனைப் பட்டியல்

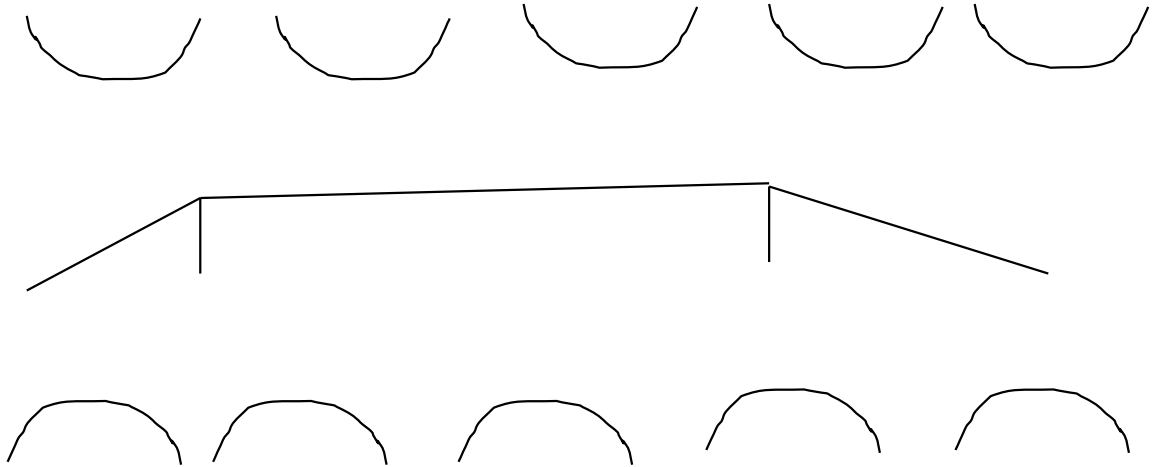
(க.இரவீந்திரன், ஒத்திகைக் குறிப்பு)

தொடக்கம்



மேடை ஒலி, ஒளி மாதிரி (க.இரவீந்திரன் ஒத்திகைக் குறிப்பு)

மேடை



வெளிப்பாடுகள் (Expositions)

சிறந்த நாடகாசிரியர் தம் நாடகத் தொடக்கத்தை வடிவமைப்பதில் தேர்ந்தெடுத்து அமைக்கும் தொடக்கக் காட்சியே இவ்வகையில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகிறது. நாடகத்திற்கான மிகப் பெரிய பயன்பாட்டு உத்தியாக இல்லாவிடினும், பார்வையாளரை நாடகக் கட்டமைப்புக்குள் கொண்டு வந்து நாடகச் சூழலுக்குள் கட்டுப்பட வைப்பதற்கான நாடகப் படைப்பாசிரியர் முயற்சியாக இது கருதப்படுகிறது.⁵⁵ நாடகத்தின் அடுத்த நிகழ்வு எத்தன்மையாக இருக்கும், அதன் போக்கு எத்தகையதாக இருக்கக்கூடும் என்பதை உணர்த்தும் மென்மையான இடமாக இது கருதப்படுகிறது. இவ்வகையில் மாதவமேகலை நாடகப் படைப்பாசிரியர் பேரா.க.இரவீந்திரன் நாடகத் தொடக்கக் காட்சியை ஊரார் பேசுவதாக உருவாக்கிக் காட்டி, சூழலைச் செவ்வனே வெளிப்பாடு செய்துள்ளார்.⁵⁶ இந்திரவிழா எனும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நிகழ்வில் அழகி மணிமேகலையின் ஆடல் காண மக்கள் ஆர்வப்படும் நிலையில் அவள் வரமாட்டாள் என்பதை உணர்த்தும் அடுத்த நிகழ்ச்சிகள் பரபரப்பாக இருக்கும் வண்ணம் தொடக்கக் காட்சி வடிவமைக்கப் பெற்றுள்ளது.⁵⁷ இதனை,

(முரசு ஒலித்து ஓய்கிறது..... ஒளி மாங்குகிறது....

ஒளி வரும் வேளையில் ஆடல், பாடல் கலைகளுக்கான சூழல் உருவாக்கம் பெறுகிறது)

குழுவில் ஒருவர்: பட்டி மண்டபங்களும் பல் கலைகளும், பரவும் விழா

வன்றோ இந்திரவிழா!

மற்றவர்:தமிழகத்தின் சமத்துவம் பரப்பும் விழா! பகைமை பாராட்டாது

தோழமை உருவாக்கும் விழா!

குழுவில் மற்றொருவர்: ஆடல் பாடல் அணிவகுப்பு அதுவே விழாவின்

தனிச்சிறப்பு!

மற்றவர்: ஆடல் மகள் மணிமேகலை ஆட வருவாளா என்பதே கவலை

!

(ஆடல், பாடல் நிகழ்வுகள் நடக்கின்றன! மாதவியும் மணிமேகலையும் வராதிருத்தல் கண்டு ஏமாற்றம் கண்ட ஊரார் பழிக்கின்றனர்.....)

குழுவில் ஒருவர்: ஏமாற்றி விட்டாள் மணிமேகலை! ஏமாந்து போனதே அழகின் கலை!

மற்றவர்: நாட்டியம் என்பது பொதுவுடைமை! அதனைப் பூட்டி வைப்பது தனி உடைமை!

குழுவில் மற்றொருவர்: என்ன கொடுமை இது! ஊருக்கெல்லாம் அழகை அறிமுகம் செய்து கலைக் குலத்தைக் காத்த சித்திராபதி என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறாள். தன்மகள் மாதவியையும், மாதவி மகள் மணிமேகலையையும் இந்திரவிழாவில் காணாதிருந்தால் புகார் நகரத்து மக்கள் கண்துஞ்சு மாட்டார்கள் என்பதனை அறியாதிருக்கிறாளா?

மற்றவர்: திருவிழாவை.... திருவிழாவே மறந்து விட்ட கொடுமை அழகை அழகே சிறை வைத்திருக்கிறது.

குழுவில் ஒருவர்: பசி நிறைந்த நமக்கு அழகே உணவாகிறது. பசியைப் போக்கும் அழகு இனிமேலாவது வருமா?

மற்றவர்: அழகே வா..... ஆடவா....
மணிமேகலையே வா....வா

(மா.மே.நா.பக்.59-60)

என்பது உணர்த்தும்.

முரண்தன்மை

பாத்திரங்கள் தங்களுக்குள் உருவாகி நிற்கும் வேறுபாடுகளை உரக்கச் சொல்லும் இடம் இதுவாகும். சொல், அல்லது செயலின் உச்சகட்டமாக இது அமையும். இதற்கான படிப்படியான கட்டமைப்புகள் முந்தைய காட்சியிலிருந்தே நடைபெற்று வரும். நாடகியக் கூறில் மிக முக்கிய இடமாகக் கருதப்படுவது இக்கட்டே

ம ஆகும். கதைப்பின்னல், கதைக்கரு, பாத்திரப் படைப்பு இவை மூன்றின் மேல் இதன் கட்டமைப்பு அமைந்து நிற்கும். நடைபெறும் உச்சகட்ட நிகழ்வு பார்வையாளரும் உடன்படத்தக்க வகையில் படிப்படியாக உருவாக்கப்படும். இது இரண்டு பாத்திரங்களுக்கிடையேயான மாறுபட்ட கருத்தால் அல்லது செய்கையால் நிகழ்ந்து முடியும்.

மாதவமேகலை நாடக உச்சகட்ட நிகழ்வு உதயகுமாரனின் கொலையால் கட்டப்பட்டுள்ளது.⁵⁸ அக்கொலை நடக்கக் காரணமாக இருந்தது மணிமேகலை கொண்டிருந்த அழகும், மணிமேகலை மேல் சித்திராபதி கொண்டிருந்த கோபமும், மணிமேகலை மீது உதயகுமாரன் காட்டியிருந்த ஆசையுமென நாடகம் முன்னெடுத்தல் செய்துள்ளது.

இறக்கம்

உச்சகட்ட நிகழ்வினைத் தொடரும் இறக்கமான நிகழ்வுகளை நாடக ஆசிரியர் நாடகியத்தோடு வடிவமைத்துள்ளார். அரசன் அமைதி கொள்கிறான். அரசமாதேவி அடிபணிகிறாள்.⁵⁹ சித்திராபதியின் சீற்றம் தணிகிறது. மணிமேகலை தன் நிலையில் உறுதியாக நின்று வெல்கிறாள். மாதவி எண்ணத்தில் வெற்றி அடைகிறாள்.

நாடக முடிவுக்குப்பின்

ஒரு நாடகம் முடிவுற்றுப் போகும் நிலை இன்றைய நவீனக் காட்சிப்படைப்பில் நிறுத்தல் நிலை (Freezing style) என்ற அடிப்படையில் மேற்கொள்ளப்படுவதுண்டு. மாதவ மேகலை நாடக மேடைப் படைப்பாக்கத்தில் அதன் முடிவுக்காட்சியை நாடகப் படைப்பாசிரியர் பேரா.க.இரவீந்திரன் அம்முறையிலேயே காட்சிப்படுத்தியுள்ளார்.⁶⁰ அதுவரைப் பார்வையாளர் நாடகத்தோடு ஒன்றியுள்ள நிலை, நாடக முடிவு தரும் தாக்கம் என்பன நாடகத்தினைத் தொடர்ந்தும் பார்வையாளரால் விவாதிக்கப்படும். இவ்வகையில் நாடகப் பார்வையாளர் ஒருவரின் கருத்து முன்வைக்கப்படுகிறது.

இக்காப்பியத்தை நாடகப் பாங்கில் அமைக்கும் நோக்கில் ஆசிரியர் முழு வெற்றி பெற்றுள்ளார். காப்பியத்தின் கதைக் கோப்பு, நாடக மாந்தர்களின் உரையாடல், வரலாற்றுப் பின்னணி, கற்பனைத் திறன், உணர்ச்சித் திறம், கதை உத்தியைக் கொண்டு செல்லும் திறம், நாடக வடிவமாக்கம் ஆகியவற்றில் ஆசிரியரின் நுண்மான் நுழைபுலம் புலனாகின்றது..... கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த ஒரு பெண்ணைத் தலைவியாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்ட புரட்சிக் காப்பியம் மணிமேகலை. அந்நூலை அடிப்படையாகக் கொண்ட மாதவமேகலை என்னும் நடகத்தை நாடகப் பாத்திரங்களைச் சிறப்புறக் கையாண்டு அரங்கேற்றம் செய்துள்ள விதம் பாராட்டுக்குரியது.⁶¹

நாடகக் கருத்து

சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் அதுவரைத் தமிழில் வழக்கில் இருந்து வந்த கதைப் போக்கையும், கருத்துப் போக்கையும் மாற்றியமைத்த காப்பியங்களாகும். இதனைப் புதுமலர்ச்சி என்றும் குறிப்பிடுவர்.⁶² சிலப்பதிகாரம் கண்ணகியின் கற்பின் வலிமையையும், மன்னன் நெடுஞ்செழியனின் நீதித்திறத்தினையும் சொங்குட்டுவனின் பேராற்றலையும் நிலைநிறுத்தியது.⁶³ அதன் தொடர்ச்சி போலமைந்த மணிமேகலைக் காப்பியம் கோவலனின் காதலியாம் மாதவியின் மகள் மணிமேகலை நடத்தும் அறப்போரைப் படம்பிடிப்பதாய் உள்ளது. சிலம்பு, மேகலை என மகளிர் அணிகலன்களை உருவகமாகத் தலைப்பாக்கிக் கொண்ட இவ்விருகாப்பியங்களும், ஒழுக்கம், கற்பு, மனிதநேயம், நீதி எனப் பல லுக்குப் பொருண்மைகளைத் தமிழுக்கு அறிமுகம் செய்ய வல்லன.

சிலப்பதிகாரக் காப்பியம் மானிட வாழ்வுக்கு, வாழ்வாங்கு வாழ்தற்கு நல்வழி காட்டுவது⁶⁴ எனவும் மணிமேகலைக் காப்பியம் இலக்கியத் தரத்துடன் சமுதாயத்திற்கு வழிகாட்டும் சிந்தனைகளையும் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களையும், அறச்சிந்தனைகளையும் அழகுறத் தருவது எனவும்⁶⁵ அறிஞர் குறிப்பிடுவதும் இங்கு நோக்கத்தக்கது. மணிமேகலையில் பல நோக்கங்கள் இருப்பினும் அறே நாக்கமே ஆழமாகப் பதிந்துள்ளதாகவும் கருதுவர்.⁶⁶ சிறைக் கோட்டத்தினை அ

றக்கோட்டமாக்குதல், பசி, பிணி, பகை போக்குதல் எனப் பல கருத்துக்களைக் காப்பியம் முன் வைக்கிறது.

“பசியும் பிணியும் பகையும் நீங்கி
வசியும் வளனும் சுரக்க” (மணி.1:70-71)
“நல்லறம் செய்தோர் நல்லுலகு அடைதலும்
அல்லறம் செய்தோர் அருநரகு அடைதலும்
உண்டென உணர்தலின் உரவோர் களைந்தனர்”
(மணி.14:88-90)

“அரசர்தாமே அருளறம் பூண்டால்
பொருளும் உண்டோ, பிறபுரை தீர்த்தற்கு!
அறமெனப்படுவது யாது எனக் கேட்பின்
மறவாது இதுகேள்; மன்னுயிர்க்கெல்லாம்
உண்டியும், உடையும், உறையுளும் அல்லது
கண்டது இல்” (மணி.25:227-231)

“இளமையும் நில்லா யாக்கையும் நில்லா
வளவிய வான்பெருஞ் செல்வமும் நில்லா
புத்தே மூலகம் புதல்வரும் தாரார்
அறமே மிக்க விழுத்துணை யாவது” (மணி.22:135-138)

“ஆற்றுநர்க் களிப்போர் அறவிலை பகர்வோர்
ஆற்றா மாக்கள் அரும்பசி களைவோர்
மேற்றே உலகின் மெய்நெறி வாழ்க்கை
மண்டிணி ஞாலத்து வாழ்வோர்க் கெல்லாம்
உண்டி கொடுத்தோர் உயிர் கொடுத்தோரே”
(மணி.11:92-96)

“சிறையோர் கோட்டம் சித்தருள் நெஞ்சத்து
அறவோர்க் காக்கும் அது வாழியார்”

(மூணி.11:156-157)

எனப் பல அறம் சார்ந்த கருத்துக்களைக் காப்பியம் முன்வைத்துள்ளது. இத்தகு காப்பியத்தினை நாடக வடிவப்படுத்தியுள்ள நாடகப் படைப்பாசிரியர் காப்பியச் சிந்தனைகளை இன்றைய சமுதாயத்துக்கான பார்வையில் முன் வைத்துள்ளார். இதனை,

“தமிழகத்தின் சமத்துவம் பரப்பும் விழா

பகைமை பாராட்டாது தோழமை

உருவாக்கும் விழா” (மா.மே.நா.ப.59)

“தலைமைக் காவல் எப்படி இருக்கிறது

பார்த்தீர்களா? நம்மை நாம தான்

காப்பாத்திக்கணும்” (மா.மே.நா.ப.63)

“ஆசை, அவா இவற்றை நீத்தலே

பிறவாப் பேரின்பம் அளிக்கும்” (மா.மே.நா.ப.67)

“பெண் முடிவெடுக்கத் தெரிந்தவள்! அவள்

சொல்லும் இடத்தில் கால் நிற்க

வேண்டும்” ஷ (மா.மே.நா.ப.69)

“கலை மகளிர் தனியாகத் தெருக்களில்

நடமாடும் காலம் வரவேண்டும்” (மா.மே.நா.ப.71)

“உடல் வினையால் உருவானது

அது வினை விளையும் நிலமானது” (மா.மே.நா.ப.77)

“காமம் கொடியது..... அழிவைத் தருவது

..... நீங்கள் அதனை வெல்ல வேண்டும்” (மா.மே.நா.ப.78)

“பிறப்பிலே பிச்சை எடுப்பது

இழிவானதல்ல..... ஆயிரம் கைகள்

தரும் உணவு பெறும் பிச்சைக்

கலத்தில் சாதி, மத, இன வேறுபாடற்ற

சுவையான சமத்துவக் கலவை கிடைக்கிறது.”

(மா.மே.நா.ப.82)

“கலைக்கெனப் பிறந்த நாம்

கலையை மூச்சுள்ள வரைப்

பேண வேண்டும்”

(மா.மே.நா.ப.87)

“காதலில் அரச எல்லைகளே தகர்ந்திருக்கின்றன”

(மா.மே.நா.ப.87)

“கற்பு நெறி காத்த கண்ணகியும்,

காதல் நெறிகாத்த மாதவியும் கோவலனின்

இரு கண்கள். மாதவியின் மகளாகப் பிறந்தாலும்

கண்ணகியின் புகழ் மடியில் வளர்ந்தவள் மணிமேகலை..

கற்பு அவளுக்குத் தெரியாத பாடமல்ல” (மா.மே.நா.ப.88-89)

“பசிதான் அனைத்துத் தவறுகளுக்கும்

இழை பின்னுகிறது..... இதை

அனைத்து ஆட்சியாளர்களும் புரிந்து

கொள்ளும் வண்ணம் சிறைகோட்டத்தை

அறக் கோட்டமாக மாற்ற வேண்டும்”

(மா.மே.நா.ப.95)

“பிறந்து, மூத்து, பிணியுற்று வீழ்வது

உடம்பு”

(மா.மே.நா.ப.96)

“பெண்கள் முடிவெடுக்கத் தெரிந்தவர்கள்

என்பதை அரச குலத்தில் பிறந்த

தாங்களும் உணர வேண்டும்” (மா.மே.நா.ப.96)

“அழகினால் ஆயது நல்லுலகம் - ஆராய்ந்திடில்

அழகினால் அழிவதும் அதுவேயாம்” (மா.மே.நா.ப.102)

“செயற்கைக்கான அழகுக்காக அலைந்து

மதுவுண்ண அலையும் எறும்பு

மதுவுக்குள் மறைந்தே போவதுபோல
காமத்தினர் அழிவதும் இயற்கையே” (மா.மே.நா.ப.103)

“கள்ளுண்டு மயங்கிக் களிப்போரும்
அழகான காமத்தீயால் விடாது துரத்தும்
கொடியோரும் பொய், களவு, கொலை,
இவற்றுள் தேர்ந்தவர்களும் நாட்டில்
பெருகி வருகின்றனர். இவற்றுள் காமம்
கொடியது.” (மா.மே.நா.ப.104)

“பெண்களிடம் பெண்கள் அன்பு
காட்டும் நிலை மறையக்கூடாது” (மா.மே.நா.ப.111)

“கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த மணிமேகலை
களிமகள் அல்லள்; கண்ணியம் மிக்கவள்!” (மா.மே.நா.ப.115)

“உடல் மறையும் கதிரவனைப் போன்றது
உலகில் தோன்றிய யாவரும் பிறந்தார்
மூத்தார், பிணி நோயுற்றார், இறந்தார்
என்று சக்கர வாழ்க்கை வாழ்பவர். பிறந்த
யாவரும் பேதைமை, செய்கை, உணர்வு,
அருவுரு, பாவம், தோற்றம், வினைப்பயன்,
இவற்றை அறுத்து நடந்தால் பெரும்
பேறடைவார்! நீவிர் யாவரும்
அவ்வாறே ஒழுகு!” (மா.மே.நா.ப.116)

என்பன காட்டும்.

பார்வையாளர் கருத்து - வடிவமைப்புச் சிறப்பு

நாடக வடிவில் ஆக்கப் பெற்ற மாதவமேகலை நாடகம் தமிழக அரசு கலை, பண்பாட்டுத்துறையால் உருவாக்கம் செய்யப் பெற்ற நாடகம் ஆகும். சுமார் அறுபதுக்கும் மேற்பட்ட கலைஞர்களுக்கு, தஞ்சை மற்றும் சென்னையில் நாற்ப

து நாட்களுக்கு நாடகப் பயிற்சி அளிக்கப் பெற்றிருந்தது. உரிய வளமான காட்சி அமைப்புகள், உடை, ஒப்பனையுடன் முதல் மேடையேற்றம் சென்னை இராணி மேரிக் கல்லூரியில் நடைபெற்றது.⁶⁷ தொடர்ந்து திருவாரூர் ஆழித்தேர் விழா உள்ளிட்ட பல இடங்களிலும், தென்னகப் பண்பாட்டு மையத்தில் முற்றிலும் சிறுவர்களைக் கொண்டும் படைத்தளிக்கப் பெற்றுள்ள நாடகமாக இது விளங்கியது.⁶⁸ இந்நாடகம் தமிழக அரசு கலை, பண்பாட்டுத்துறையின் அப்போதைய இயக்குநர் இலக்குவனார் திருவள்ளுவன் அவர்கள் மாதவமேகலை நாடகமாக கத்தின்போது நாடகப் பனுவல் நிலையில் முதற்கொண்டு பார்வை செலுத்தி மூல வடிவோடு பொருந்தி வருமாற்றைப் பார்த்துக் கொண்டார். அரசுத் துறையின் அமைச்சர்கள், திரைப்படக் கலைஞர்கள், தமிழ்ச்சான்றோர்கள் மற்றும் மாணவ, மாணவியர் அடங்கிய சான்றோர் அவையில் மாதவமேகலையின் முதல் நிகழ்வு நடந்தேறியது. அவ்வரங்கில்,

“நாடகத்திற்குச் செயல் வடிவம் மூலம் புத்துயிர் அளித்துவரும் முனைவர் க.இரவீந்திரன் உருவாக்கி உள்ள மாதவமேகலை நாடகம் நடிப்பதற்கு மட்டுமல்லாமல் படிப்பதற்கும் சுவையாகி உள்ளது. தக்கவர்களுக்குத் தக்க வாய்ப்புகள் அளித்தால் தக்க முறையில் எல்லாம் நடைபெறும்”⁶⁹ எனவும்,

“தொன்மைக் கலைகளைப் புத்துலகிற்கு நாடக வடிவில் எழுதியும், இயக்கியும், நடித்தும் அளித்து வரும் நாடகச் செம்மல் முனைவர் க.இரவீந்திரன் படிக்கவும், நடிக்கவும். கேட்கவும், பார்க்கவும், இன்பம் தரும் வகையில் நாடகத்தை அளித்துள்ளார்.”⁷⁰

எனவும்,

“ஆபுத்திரன் குறித்த காட்சி ஒன்றே போதும்.... இந்த நாடகம் வெற்றி பெற்றுவிட்டது என்பது பேரா.சரளா இராசகோபாலன் கருத்து”⁷¹

எனவும் கருத்துக்கள் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளன.

தொகுப்புரை

ஒரு முழுக் காப்பிய வடிவமான மணிமேகலை, நாடக முழுமை பெற்ற மேடை வடிவமாக மாதவமேகலையில் ஆக்கப் பெற்றுள்ளது. பெரிய அளவிலான இலக்கிய வடிவம் சிறிய வடிவில் நாடகமாக்கப் பெறும் நிலையில் மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் தன்மை கெடாத வகையில் மாதவமேகலை நாடகமாக்கப் பெற்றுள்ளது. 30 காதைகள் கொண்ட மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் முக்கிய நோக்கமும், குறிப்பிடத்தக்க கதைக்களங்களும் நாடகீயத்துடன் மேடை நாடக வடிவத்துக்குக் கொண்டு வரப் பெற்றுள்ள நிலையில் நாடகக் கோட்பாட்டாளர்கள் அறியத்தக்க நாடகக் கூறுகளும், காட்சியாக்கக் கூறுகளும் யாவும் பொருந்திய முழுமைபெற்ற நாடக வடிவப்படுத்தல் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது. கதைப்பின்னல், பாத்திரப் படைப்பு, உரையாடல், மொழி, மொழிப் பயன்பாடு, இயைபு, காட்சி வளமை போன்றன மேலோங்கும் வண்ணம் அமைந்துள்ளன. மேலும் தொடக்கம், ஏற்றம், உச்ச கட்டம், இறக்கம், முடிவு போன்ற நிகழ்வுகளை உரிய காட்சியாக்கத்துடனும், பாத்திரங்களுக்கிடையேயான முரணை வளர்த்துக் காட்சிப்படுத்தியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாக உள்ளது. நாடகத் தொடக்கம் தேர்ந்த நாடகப் படைப்பாளர்க்கே உரிய வகையில் அமைக்கப் பெற்றுப் பார்வையாளரைக் கட்டுக்குள் வைத்திருக்கும் சூழலை உருவாக்கியுள்ளது. கருத்துக்கள் இன்றைய காலக்கட்டத்துக்கு ஏற்ற முந்தைய அறக்கருத்துக்களாய் அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் தமிழின் குறிப்பிடத்தக்க பெருங்காப்பிய வடிவம் தமிழ் நாடக வடிவுக்குள் கொண்டுவரப் பெற்றுள்ள நிலையில் புதிய நாடக இலக்கியத்தின் வழித் தொன்மைக் காப்பியமும் மக்களுக்குச் சென்றடைந்துள்ளது. நாடக வடிவமும் புதிதாய் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளது.

சான்றெண் விளக்கம்

1. நா.பாலுசாமி (பு.ஆ), வாழ்வியற் களஞ்சியம் தொகுதி-7, ப.114
2. து.சீனிச்சாமி, தமிழில் காப்பியக் கொள்கை, ப.6
3. மேலது, ப.6
4. நா.பாலுசாமி (பு.ஆ), வாழ்வியற் களஞ்சியம் தொகுதி-7, ப.114
5. து.சீனிச்சாமி, மு.சு.நா. ப.9
6. கொ.இராமலிங்கத்தம்பிரான் (உ.ஆ), தண்டியலங்காரம், நா.7
7. சி.மகேஸ்வரி, க.இரவீந்திரனின் மாதவமேகலை நாடகம், ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்ட ஆய்வேடு, பக்.6-7
8. கொ.இராமலிங்கத்தம்பிரான் (உ.ஆ), தண்டியலங்காரம், ப.9
9. இல.திருவள்ளுவன், மணிமேகலை-புதிர்நோக்கு, முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, ப.129
10. மேலது, ப.129
11. புவண்ணன், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு, ப.96
12. புலியூர் கேசிகன், மணிமேகலை மூலமும் உரையும், பக்.16-23
13. மேலது, பக்.51-61
14. மேலது. பக்.63-107
15. மேலது. பக்.107-149
16. மேலது, பக்.150-204
17. மேலது, பக்.205-277
18. மேலது, பக்.277-381
19. JohnGrant Crossword (ed), Collins English Dictionary, p.196
20. Heritage Dictionary of English language, p.77
21. இல.திருவள்ளுவன், மணிமேகலை-புதிர்நோக்கு, முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, ப.129
22. ப.நாகபுசணம், முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, தொடக்கவுரை.
23. க.இரவீந்திரன், நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க அகராதி, ப.74
24. மணிமேகலை, சிறை விடுகதை, ப.23
25. மணிமேகலை, தவத்திறம் புண்டு தருமம் கேட்ட காதை, ப.29
26. க.இரவீந்திரன், மாதவ மேகலை, ப.63
27. மேலது, ப.63
28. க.இரவீந்திரன், மாதவமேகலை நாடகம், பக்.65-66
29. மேலது, ப.66
30. மேலது, ப.69
31. மேலது, ப.70

32. மேலது, ப.76
33. மேலது, ப.83
34. மேலது, ப.91
35. மேலது, ப.91
36. மேலது, ப.117
37. புலியூர்கேசிகன், மணிமேகலை மூலமும் உரையும், ப.3
38. மணி.25: 228-231
39. மாதவமேகலை நாடகக் நேரடிக் காட்சி, 13.01.2014
40. மேலது, 13.01.2014
41. க.இரவீந்திரன், மாதவமேகலை நாடகம், ப.65
42. மேலது, பக்.65-66
43. மேலது, பக்.66-67
44. மேலது, ப.66
45. வள்ளியம்மாள், மணிமேகலை-அறநோக்கு, முத்தமிழ் வடிவில்
மணிமேகலை, ப.119
46. க.இரவீந்திரன், நோர்காணல், 27.04.2014
47. மேலது, 24.3.2014
48. மாதவமேகலை நாடக நேரடிக் காட்சி, 27.01.2014
49. மாதவமேகலை நாடக நேரடிக் காட்சி, 10.01.2014
50. மேலது, 10-01-2014
51. Renneth Macgoven, Golden Ages of Theatre, p.2
52. மாதவமேகலை நாடக நேரடிக் காட்சி, 12.03.2013
53. மேலது, 12.03.2013
54. மேலது, 10.01.2014
55. Geraldine Brain Ziks, Creatic Dramatics, p.102
56. மாதவமேகலை நாடக நேரடிக் காட்சி, 12.03.2013
57. மேலது, 10.01.2014
58. மாதவமேகலை, நாடக நேரடிக் காட்சி, 12.03.2013
59. மேலது, 10.01.2014
60. மேலது, 12.03.2013
61. க.திலகவதி, இலக்கியத்துறைத்தலைவர், மாதவமேகலை - ஆய்வுரை
62. புலியூர்கேசிகன், மணிமேகலை மூலமும் உரையும், ப.1
63. மேலது, ப.1
64. வள்ளியம்மாள், மணிமேகலை-அறநோக்கு, முத்தமிழ் வடிவில்
மணிமேகலை, ப.118

65. மேலது, ப.118
66. மேலது, ப.118
67. விழா அழைப்பிதழ், முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, 20.03.2000
68. துண்டு விளம்பரம், தென்னகப் பண்பாட்டு மையம், சிறுவர் நாடக விழா
69. மு.தமிழ்க்குடிமகன், முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, வாழ்த்துரை, 20.03.2000
70. த.இரா.சீனிவாசன், முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை, வெளியீட்டு உரை, 20.03.2000
71. சி.மகேஸ்வரி, க.இரவீந்திரனின் மாதவமேகலை நாடகம், ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்ட ஆய்வேடு, பின்னிணைப்பு-1

முடிவுரை

தமிழ் நாடகம் மிகவும் தொன்மையானது. தொல்காப்பியர் காலத்துக்கு முன்பே வளமை பெற்றிருந்தது. சங்ககாலத்து ஆட்டமும், கூத்தும் இருவகையாக நாடகக்கலை வடிவம் பெற்று வாழ்ந்த நிலையை உறுதி செய்வதாய் உள்ளது. தமிழ் நாடகக் கலையின் மேம்பட்ட அரங்கு குறித்தும் ஆடல், காட்சித் திரைகள் போன்ற விளக்கக் கூறுகள் குறித்தும் சிலப்பதிகாரம் அறியத் தருகிறது.

சோழர் காலம் கோயில் நாடகக்கலையைக் குறிப்பிட்ட அளவில் ஆதரித்து வந்துள்ளது. எனினும் தொடர்ந்து வந்த சிற்றிலக்கிய நாடக வடிவங்களே மக்களுக்கான நாடக வடிவமாக மாற்றம் பெற்றுள்ளன.

தெருக்கூத்தானது மக்களின், மண்ணின் கலையாகப் பரிணமித்தும் பல்வேறு புறக்கூறுகளால் குறிப்பிட்ட வளர்ச்சி நிலையைப் பெறாமல் மேனாட்டு நாடகத்தாக்கத்திற்கும் பார்சி நாடக உத்திகளுக்கும் வழிவிட்ட நிலையைக் காண முடிகிறது. உத்திமுறை, நாடகக் கட்டமைப்பு, கால அளவு போன்ற பல கூறுகளில் மேனாட்டு நாடக முறையும் பார்சி நாடகங்களும் தாக்கம் ஏற்படுத்தியுள்ளன. பிறமொழி நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் மாற்றம் செய்யப் பெற்றுள்ளன.

தமிழ் நாடகப் போக்கிலும், வளர்ச்சியிலும், படைப்பாக்க உத்திகளிலும் மாற்றமும், ஏற்றமும் பெற்றுத் தமிழ் நாடகக் கலை வடிவமாற்றம் பெறும் வண்ணம் நாடக முயற்சிகள் முன்னெடுக்கப்பட்டுள்ள நிலை தொடர்ந்து நடைபெறுவதாய் அமைந்தன.

பயின்முறை, தொழில் முறை எனப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், சங்கரதாச சுவாமிகளும் இரு தளங்களில் தமிழ் நாடகத்தையும், மேடையையும் சீரமைக்கும் முயற்சி மேற்கொண்டதால் தமிழ் நாடக மேடை புதிதாய் உருவாக்கம் கொண்டுள்ளது.

பாலர்சபை முறை எனும் நாடகச் சோதனை புதிய நாடக முயற்சியாக அமைந்து புதிய நாடக மேடைக்கு வித்திடுவதாய் அமைந்தது. தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புதிய கலைஞர்கள் உருவாக்கம் பெறும் வகையில் அதன் செயல்பாடு விளங்கியது. மேலும் பல குழு முயற்சிகளும், நாடக ஆக்க முயற்சிகளும் தமிழக மங்கும் இயக்கம் பெற்றுள்ள நிலையும் அறியமுடிகிறது.

படைப்பாக்க நிலையில் தழுவல் நாடக முயற்சி, மொழிபெயர்ப்பு நாடக முயற்சி, பிற இலக்கிய வடிவங்களைத் தமிழில் நாடக வடிவமாக்கும் முயற்சி எனப் பன்முக முயற்சிகளும் நாடகமாக்கலில் இடம் பெற்றுள்ளன. இவை தமிழ் நாடகத்தின் புதிய வளர்ச்சிக்கும் சோதனை முயற்சிகளுக்கும் காரணமாக அமைந்து வந்த நிலையை உணர்த்துகின்றன. தமிழ் நாடகத்தின் இத்தகைய பன்முகப் பாங்களிப்பிற்குக் கற்றோரும், நாடக வல்லுநர்களும், நாடக ஆர்வலர்களும் எனப் பலர் ஈடுபாடு காட்டியுள்ளனர்.

தமிழ் நாடக வளர்ச்சி மாற்றத்திற்குப் பிற இலக்கிய வடிவங்களையும் நாடகத்துக்குள் கொண்டு வந்து வடிவப்படுத்துதல் என்னும் செயன்மை பயன்தரவில்லது. மொழிபெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் என்பதின்மீறும் மாறுபட்டு இன்னொரு இலக்கிய வடிவத்தை நாடகத்துள் கொண்டு வந்து இயக்கம் பெறச் செய்தல் என்னும் வகையில் இது குறிப்பிடத்தக்கதாகவும் உள்ளது. இவ்வகையில் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் குறிப்பிடத்தக்கப் படிநிலையான தொன்மைத் தமிழ் உள்ளிட்ட தமிழின் பிற இலக்கிய வடிவங்களைப் புதிய உத்திகள், சமுதாயப் பார்வை, கோட்பாடு ஆகியவற்றுடன் கூடிய நாடக வடிவமாக்கப் படைப்பில் குறிப்பிடத்தக்கவராக பேரா.க.இரவீந்திரன் விளங்குகிறார்.

மணிமேகலை எனும் முழுமையான காப்பிய வடிவம் மாதவமேகலை என முழுமை பெற்ற நாடக வடிவமாக வடிவமாக்கல் செய்யப் பெற்றுள்ளது. பெரியதொரு இலக்கிய வடிவம் சிறிய வடிவில் நாடகமாக்கப் பெற்றுள்ள நிலையிலும் காப்பியத்தன்மை கெடாமல் நாடக முழுமை எனும் கோட்பாட்டிற்கேற்ப வடிவப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

முப்பது காதைகள் கொண்ட மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் முக்கிய நேரக்கமும், குறிப்பிடத்தக்க கதைக்களங்களும் நாடகத்துடன் மேடை நாடக வடிவுக்குள் கொண்டு வரப் பெற்றுள்ள நிலையில் நாடகக் கோட்பாட்டாளர்கள் அறியத்தந்துள்ள நாடகக் கூறுகளும், காட்சியாக்கக் கூறுகளும் யாவும் பொருந்திய முழுமை பெற்ற நாடக வடிவப்படுத்தல் மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது.

கதைப் பின்னல், பாத்திரப் படைப்பு, உரையாடல், மொழி, மொழிப் பயன்பாடு, இயைபு, காட்சி வளமை போன்றன மேலோங்கும் வண்ணம் மாதவமேகலை நாடக வடிவமாக்கல் அமைந்துள்ளது. மேலும் தொடக்கம், ஏற்றம், உச்சகட்டம், இறக்கம், முடிவு போன்ற நிகழ்வுகளை உரிய காட்சியாக்கத்துடனும், பாத்திரங்களுக்கிடையேயான முரணை வளர்த்தும் காட்சிப்படுத்தியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாய் உள்ளது.

நாடகத் தொடக்கம் தேர்ந்த நாடகப் படைப்பாளர்க்கே உரிய வகையில் அமைக்கப் பெற்றுப் பார்வையாளரைக் கட்டுக்குள் வைத்திருக்கும் சூழலை உருவாக்கியுள்ளது. நாடகக் கருத்துக்கள் இன்றையக் காலக் கட்டத்துக்கு ஏற்ற முந்தைய அறக்கருத்துக்களாய் அமைக்கப் பெற்றுள்ளன.

தமிழின் மணிமேகலை என்னும் பெருங்காப்பிய வடிவம் பேரா.க.இரவீந்திரனால் தமிழ் நாடக வடிவுக்குள் கொண்டு வரப் பெற்றுள்ள நிலையில் புதிய நாடக இலக்கியத்தின்வழி மாதவமேகலையாக மக்களுக்குச் சென்றடைந்துள்ளது.

பெரியபுராணத்தில் எறிபத்தநாயனார் கதையை மனம் மலரும் நேரம் என நவீன நாடக வடிவில் மேடை நாடக வடிவமாக்கியுள்ள வகையில் குறிப்பிடத்தக்க மூவொற்றுமைக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் பேரா.க.இரவீந்திரன் ஆக்கம் செய்துள்ளமை அறியமுடிகிறது. அரிசுடாட்டிலின் மூவொற்றுமைக் கோட்பாட்டினை அறிந்து கொண்டவராதலால் அவ்வகையில் திட்டமிட்டு ஆக்கப்பெற்றுள்

ள இந்நாடகமாக்கல் முயற்சியினைத் தமிழுக்கான ஒரு பரிசோதனை முயற்சியாகக் கருத முடிகிறது.

இடம், காலம், செயன்மை ஆகிய ஒற்றுமைக் கூறுகளைப் பொருத்திப் பார்க்கக் கூடிய கதைக்களமாகவும், இலக்கியமாகவும், சேக்கிழார் எழுதிய எறிபத் தநாயனார் கதை முழுக்க இவ்வகைச் சோதனைக்கு ஏற்ற வடிவம் கொண்டதை மந்தமையை அறிந்து கொண்டே நாடகமாக்கியுள்ளமையால் தமிழ் நாடக மேடைக்கு இடம், காலம், செயன்மையில் முழுமையடைந்து, மூவொற்றுமைக் கூறமைந்ததொரு நாடகம் இவ்வகையில் கொண்டையாகக் கிடைத்துள்ளது. நாடகக் கட்டமைப்பு, நடிப்பு மேம்பாடு போன்றன மேலோங்கி நிற்கும் வண்ணம் பயன்பாடும் அமைந்துள்ளது.

நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்தும், சேக்கிழார் அறிவுறுத்தியுள்ள மனித நேயம் என்பதனின்றும் மேம்பட்ட உலகளாவிய மனித நேயம் என அமைந்துள்ளது.

பார்வையாளர்க்கான படைப்பாக மனம் மலரும் நேரம் நாடகம் மேடையேற்றத்திலும் கோட்பாட்டு நிலை பேணப்பெற்றே காட்சிப்படுத்தப் பெற்றுள்ளது.

செவ்வாழை எனும் சிறுகதை வடிவம் ஒரு மேடை நாடகமாக வடிவமைப்பு செய்யப் பெற்றுள்ள நிலையில் நாடகக் கூறுகள் யாவும் பொருந்தி வரும் உத்திமுறை கையாளப்பட்டுள்ளது. மூலக்கதையிலும், கருவிலும் எந்த மாற்றமும் செய்யாமல் முழுக்கதையையும் நவீன நாடகக் காட்சியாக்க உத்திகளின்வழிப் பனுவல் உருவாக்கத்தில் பேரா.க.இரவீந்திரன் விரிவுபடுத்தியுள்ளார்.

சிறுகதை வடிவில் இடம்பெற்றுள்ள பாத்திரங்களை விட அதிகப்படியான பாத்திரங்களும் நாடகப் படைப்பாசிரியரால் பெருக்கம் செய்யப் பெற்றுள்ளன. சிறுகதையில் பயின்று வந்த பாத்திரங்கள் தவிர பட்டாளத்தான் என்னும் பாத்திரம் புதிதாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் பொம்மை, வாழைக்கன்றுகள் போன்ற குறியீட்டுப் பாத்திரங்களும் படைப்பாக்கம் செய்யப் பெற்றுள்ளன. காட்சியாக்க நிலையில் வாழை மரத்தை ஒரு தலைமுறையாகவும், கன்றுகளை அடுத்த தலை

முறையாகவும் படைத்துள்ள நாடகப் படைப்பாசிரியர் காவல் பொம்மையை உழைக்கும், ஒடுக்கப்பட்ட மக்களின் பிரதிநிதியாக உருவாக்கியுள்ளார்.

நாடகப் படைப்பாக்க உத்திகளில் குறிப்பிடத்தக்க கூறுகளாகக் கதையோட்டத்தோடு பொருந்தி வரும் பாடல், குழுவினர் பகுதி ஆகியன உள்ளன. சிறுகதையில் சொல்ல முற்பட்ட உழைக்கும் வர்க்கத்தின் உரிமை குறித்த செய்தி நாடகம் மூலம் அழுத்தமாகச் சொல்லப் பட்டுள்ளது.

மேடையாக்கத்தில் ஒரு சிறுகதை அதனைப் படிப்போரின் மன ஓட்டத்தில் ஏற்படுத்தும் வீச்சினைக் காட்சிப் படிமங்களாய் நாடகம் பதியச் செய்யும் வண்ணம் விரிவுபடுத்தியுள்ளது.

நாடகம் மூலம் இன்றைய சமுதாயத்தைப் பார்க்கும் வகையில் அதன் குறிப்பிடத்தக்க கூறுகள் வழிப் படைப்பாசிரியர் பேரா.க.இரவீந்திரன் தமது பார்வையைச் செலுத்தியுள்ளார். நாடக மூலக்கதைத் தேர்வும், நாடகமாக்கலும் சமுதாயத்தின் தேவையுணர்ந்து திட்டமிட்டுச் செயல்படுத்தப் பெற்றுள்ளமையை அறியமுடிகிறது. மனிதநேயத்தை மையப்படுத்தும் சமுதாயத்தின் அணியாகத் தக்க அறம், ஆட்சிமுறை, பெண்ணியம், சமத்துவம், உழைப்போர் உரிமை, வரதட்சணைக் கொடுமை, பசிப்பிணி அகற்றுதல், ஒழுக்கம், நீதி, அரசியல், அரசியல் நீதி, அன்பு, காதல், தமிழர்மரபு, நாடு எனப் பல்வகையும் பார்வைக்குள் பட்டுள்ளன.

ஒரு குறிப்பிட்ட கூறின் மூலமாகச் சமுதாயத்தைப் பார்க்காமல் நாடகக்கதை, மொழி, படைப்பாளுமை, பாத்திரங்கள், உரையாடல், கோட்பாடு, உத்திகள், பாடல், இசை, காட்சியாக்கம், கருத்து, நாடகமுறை, பார்வையாளர் எனப் பல்வேறு நாடகப் படைப்புக் கூறுகளையும் சமுதாயத்தைப் பார்க்கச் செய்யும் புதிய பாணியை நாடகப் படைப்பாசிரியர் கைக்கொண்டுள்ள நிலையை அறிய முடிகிறது.

கதைத்தேர்வு, பாத்திரப் படைப்பு, மொழிப் பயன்பாடு, படைப்பின்மீதான ஆளுமைத் தன்மை, உரையாடல் ஆக்கம், கோட்பாடுகளை உட்கொணர்தல், பாடல், இசைப் பயன்பாடு, காட்சியாக்கத் திறன், முடிவுகளைத் தீர்வாய்த் தெ

ளிவாய் முன்வைத்தல், பார்வையாளரைச் சிந்திக்கச் செய்தல் போன்ற உத்திகளை நாடக வடிவமாக்கலிலும், இன்றைய சமுதாயத்தைப் பார்ப்பதற்கான கருவியாக்கலிலும் நாடகப் படைப்பாசிரியர் பேரா.க.இரவீந்திரன் கைக்கொண்டுள்ள நாடகியச் சிந்தனையில் மாறுபட்டு விளங்கும் நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாக உள்ளது.

நாடகமாக்கலில் மூலவடிவத்தின் கதையைச் சேதாரமின்றி நாடகமாகும் தன்மையும், மூல வடிவத்துக்கு வலுசேர்க்கும் வகையில் மட்டுமே பாத்திரப் படைப்புக்களை விரிவுபடுத்தும் நிலையும் குறிப்பிடத்தக்கதாக உள்ளது.

மூல நாடக வடிவத்தின் இலக்கியப் பண்பு நிலைக்கு ஏற்ப நாடக மொழிப் பயன்பாடும், உரையாடல் ஆக்கமும். பாடல் உருவாக்கமும் நாடகமாக்கலில் மூல வடிவத்தின் இருத்தலுக்கு உதவுவனவாக உள்ளன.

கால அளவில் கட்டுப்பாட்டுடன் ஒரே காட்சியில் நாடகத்தைப் படைப்பதும், காட்சிகள் தடங்கலின்றி அமையத்தக்க வகையில் நவீன நாடக உத்திகளையும், ஒலி, ஒளி அமைப்பு முறைகளையும், காட்சியமைப்பு வடிவங்களையும் பயன்படுத்திப் பார்வையாளரிடம் கொண்டு சேர்க்கும் முறையும் காட்சியாக்கத்தில் சிறப்புச் செய்யத்தக்கனவாக உள்ளன.

தமிழின் நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்களின் எச்சங்களை நாடக வடிவுக்கும் பாத்திரப்படுத்தும் வண்ணம் கட்டியங்காரனைக் களமிறக்குவதும், நாட்டுப்புறக்கலை வடிவங்கள், இசைக்கருவிகள் மற்றும் இசைக்கூறுகளைப் பயன்படுத்துவதும் நாடக வடிவமாக்கலை இன்னொரு தளத்துக்கு மேம்படுத்தும் நிலையை உணர்த்துவதாய் உள்ளது.

தமிழ்மொழிச் சிறப்பு, தமிழின் பண்பாட்டுப் பெருமை, தமிழ்க் கலையின் வளமை, தமிழ்ச் சமுதாயச் செழுமை போற்றும் வண்ணம் உள்ளியக்கம் பெறத்தக்கவகையில் நாடக வடிவமைப்பில் படைப்பாசிரியர் தனித்துவம் காட்டியுள்ள நிலை குறிப்பிடத்தக்கதாக உள்ளது.

இவ்வகையில், மூல இலக்கிய வடிவத்தை உரிய வகையில் உணரும் புலமையும், நாடகமாக்கலில் தேர்ந்த கோட்பாட்டு உணர்வும், பயன்பாட்டுச் சிந்

தனையும், காட்சியாக்கத்தில் திறனும் உடையவராதலால் மூல இலக்கிய வடிவத் தினை நாடகத்துள் இருத்தல் செய்தும், புதிய நாடக வடிவத்தை ஆக்கம் செய்தும் இருநிலைப் பங்களிப்பினைத் தமிழ் மொழிக்கும், தமிழ் நாடகத்துக்கும் கொடையாக்கித் தந்துள்ளார். பேரா.க.இரவீந்திரனின் நவீன நாடகக் கலைப்பணி நோக்கிய இவ்வரிய பங்களிப்பு, தமிழ் நாடக வளர்ச்சியிலும், தமிழ் மொழியின் இலக்கியச் சீர்மையிலும் அணி செய்யத்தக்கதாகும்.

தமிழ் நாடகப் படைப்பாக்க வரலாற்றில் பிற இலக்கிய வடிவங்களை நவீன நாடகப்படுத்துதல் என்பது தனித்துவமிக்க நாடக முயற்சி எனும் நோக்கில் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப் பெற்றுள்ள நிலையில், குறிப்பிட்ட படைப்பாசிரியரின் அனைத்துவகை நாடகங்கள் குறித்தப் பொது நோக்கிலான ஆய்வினையும் மேலாய்வாகக் கொள்ளலாம். மேலும் நாடக வடிவமாக்கப் பெற்றுள்ள படைப்புக்களை மொழி மாற்றம் செய்யப் பெற்றுள்ள மற்றும் தழுவி ஆக்கப் பெற்றுள்ள நாடக வடிவங்களோடு ஒப்பிடும் நோக்கிலும் தனியாக ஆராயலாம்.

துணைநூற் பட்டியல்

முதன்மை ஆதார நூல்கள்

1. அறிஞர் அண்ணா செவ்வாழை
சீதை பதிப்பகம்
சென்னை
2008
2. இரவீந்திரன், க. மனம் மலரும் நேரம்
(எறிபத்தர் நாயனார்)
எழினி பதிப்பகம்
அதங்கோடு
1997
3. மேலது மாதவமேகலை
தமிழக அரசு, கலை,
பண்பாட்டுத்துறை வெளியீடு
சென்னை
2000
4. மேலது அண்ணாவின் செவ்வாழை
(நாடகப் பனுவல்)
நாடகத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
2010
5. காசிமடம் (பதி.) மெரிய புராணம்
திருப்பனந்தாள்
1970
6. கௌமாரீசுவரி, எஸ் (ப.ஆ) மணிமேகலை மூலமும் உரையும்
சாரதா பதிப்பகம்
சென்னை
2011

துணைமை ஆதார நூல்கள்

7. அழகப்பன், ஆறு.,

தமிழ் நாடகம் தோற்றமும்

வளர்ச்சியும்

அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகம்

அண்ணாமலை நகர்

1987

8. அரங்கசாமி, பழனி.,

தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர்

1989

9. மேலது

தமிழுக்கு வந்த சேக்சுமியர்

தமிழ் இல்லம் பதிப்பகம்

தஞ்சாவூர்

2002

10. அருள்ராஜ், வே.சா.,(ப.ஆ)
முரளிதரன், இரா.

பேரறிஞர் அண்ணாவின்

படைப்புகளில் மொழிநடை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர்

2009

11. அறிவுநம்பி. அ.,

தமிழரின் கூத்தியல்

சித்திரம்

புதுச்சேரி

2008

12. மேலது

கூத்து சிலம்பும்

சித்திரம்

புதுச்சேரி

2009

13. இரவீந்திரன், க.,

தி.க.சண்முகம் நாடகங்கள்

எழினி பதிப்பகம்

அதங்கோடு 1987

14. மேலது **தமிழில் யாலர்சமை நாடகங்கள்**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு
தஞ்சாவூர் 2000
15. மேலது **தமிழ் நாடக வரலாறு**
தமிழ் இணையப் பல்கலைக்கழகம்
இணைய வெளியீடு
சென்னை-2003
16. மேலது **தமிழ் அரங்க வரலாறு**
எழினி வெளியீடு, அதங்கோடு
2004
17. மேலது **தஞ்சை கூத்து மரபுகள்**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு
தஞ்சாவூர்
2004
18. மேலது **தமிழ் நாடக வெளியீட்டிற்கு களங்கள்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன
வெளியீடு
சென்னை
2008
19. மேலது **சாக்ரடீசு**
நாடகத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
2011
20. இராமநாதன், அரு (ப.ஆ) **அறுபத்து மூவர் கதைகள்**
பிரேமா பிரசுரம்
சென்னை
2012

- | | |
|---------------------------------|---|
| 21. இராமலிங்கத் தம்பிரான் (உ.ஆ) | துண்டியலங்காரம்
கழக வெளியீடு
சென்னை
1992 |
| 22. இராசமாணிக்கனார், மா. | தமிழ்க் கலைகள்
பாரி நிலையம்
சென்னை
1972 |
| 23. கிருட்டிணமூர்த்தி, கு.சா., | தமிழ் நாடக வரலாறு
பூங்கொடி பதிப்பகம்
மயிலாப்பூர், சென்னை
1990 |
| 24. குமாரவேலன், இரா., | தமிழ் நாடக ஆய்வு
அரசு பதிப்பகம்
சென்னை
1978 |
| 25. சக்திபெருமாள் | அரங்கக்கலை
வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம்
மதுரை
1984 |
| 26. சண்முகம், தி.க. | எனது நாடக வாழ்க்கை
வானதி பதிப்பகம்
சென்னை
1976 |
| 27. சண்முகம் அவ்வை | நாடகக்கலை
அவ்வை பதிப்பகம்
சென்னை- 1972 |
| 28. சம்பந்தமுதலியார், ப., | நாடக மேடை நினைவுகள்
பியர்லெஸ் அச்சகம்
சென்னை - 1938 |

29. சாமிநாதஅய்யர், உ.வே.
(ப.தி)

சிலம்பதிகாரம் அரும்புத ஁ரையுமீ
அடியார்க்கு நல்லார் ஁ரையுமீ
கபீர் அச்சுக்கூடம்
சென்னை
1960

30. சிவத்தம்பி, கா.,

தமிழ் இலக்கியத்தில் மதுமம்
மானிடமம்
நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை
1994

31. சீனிச்சாமி, து.,

தமிழில் காப்பியக் கொள்கை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
1985

32. சூரிய நாராயண சாஸ்திரி,
வி.கோ.

நாடகவியல்
வி.சு.சுவாமிநாதன் பதிப்பகம்
மதுரை
1977

33. மேலது

தமிழ் மொழியின் வரலாறு
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை
1988

34. சோமசுந்தர பாரதியார், நாவலர்

தொல்காப்பியப் பொருட்டலம் புத்துரை

நாவலர் புத்தக நிலையம்
மதுரை
1967

35. ஞானமூர்த்தி, தா.ஏ.,

நாடகத் திறன்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
1987

36. தமிழ்வாணன், லேனா.,

வில்லியாட்ஸ் கதை
மணிமேகலை பிரசுரம்
சென்னை
1988

37. திரிகூடராசப்பக் கவிராயர்

குற்றாலக் குறவஞ்சி
நியுசெஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்
சென்னை
1985

38. நீலகண்டன், ப.,

நாடக மேடை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை
1981

39. புவண்ணன்

தமிழ் இலக்கிய வரலாறு
வர்த்தமானன் பதிப்பகம்
சென்னை
1984

40. புலியூர்கேசிகன்

தொல்காப்பியம் தெளிவுரை
பாரி நிலையம்
சென்னை
2007

41. மேலது

மணிமேகலை மூலமும் உரையும்
சாரதா பதிப்பகம்
சென்னை
2011

42. பெருமாள், அ.கா (ப.ஆ)

தமிழக நாட்டார் நிகழ்த்துக் கலைகள்
தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக
மன்ற வெளியீடு
சென்னை
2001

43. பெருமாள். ஏ.என்.

தமிழ் நாடகத்தில் தோற்றமும்

வளர்ச்சியும்

அணியகம், சென்னை

1977

44. மேலது

தமிழ் நாடகம் ஐர் ஆய்வு

தமிழ்ப் பதிப்பகம்

சென்னை

1977

45. மேலது

இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகம்

தேன்மழை வெளியீடு

சென்னை

1988

46. மேலது

நாடகச் சிந்தனைகள்

தேன்மழை வெளியீடு

சென்னை

1988

47. மீனாட்சி சுந்தரம், தெ.பொ.,

அன்புமூழ்

கயிலை பதிப்பகம்

சென்னை

(ஆண்டுக் குறிப்பு இல்லை)

ஆங்கில நூல்கள்

48. Adya Rangacharya

The Indian Theatre

National Book Trust of India

New Delhi

1971

49. Alexie Ae Tonquevilla

The Theory of the Modern Stage

Penguin Book

Harmondsworth

- 1968
50. Balwant Gargi
Theatre in India
Theatre Art Books
Newyork
1962
51. Butcher, S.H.
*Aristotle's Theory of Poetry and
Fine Arts*
Dover Publications
New York
1957
52. Geraldine Brain Siks
Creative Dramatics
Harper & Row publisher
New York
1958
53. Hudson, W.H.
*An Introduction to the Study of
Literature*
Lyall book Depot
Ludhiyana
1967
54. Jennyson, G.B.
An Introduction to Drama
Renehart and Winston
Newyork
1967
55. Kenneth Macgowan
Golden Ages of the Theatre
Printice Hall Inc.
New Jersey
1971
56. Martin Esslin
An Anatomy of Drama
Hill and Wang

- New York
1976
57. Michael Lugering *The Expressive Actor*
Heineman, Portsmouth
2007
58. Nicoll, Alladyce *The Anatomy of Drama*
Routledges and Kegan Paul Ltd
New York
1957
59. Perumal, A.N. *Tamil Drama origin and
Development*
International Institute of Tamil
Studies, Chennai
1981
60. Samuel Seldor *Stage Scenery and Lighting*
Prentice Hall
New Jersy
1969
61. Scoott, A.F., *Current Literary Terms*
Macmillan
Tokyo
1979
62. Sivathampi, K. *Drama in Ancient Tamil Society*
New Century Book House
Madras
1981
63. Stuart Blackburn *Singing of Birth and Death*
University of Pennsylvania press
Philadelphia
1988

64. Styan, J.L.

The Dramatic Expiience
Cambridge University Press
London
1975

தமிழ்க் கட்டுரைகள்

1. அமுதா, சி.,

அண்ணாவின் நாடகங்களில்

சமுதாயம்

அண்ணாவின் படைப்புகளில்

மொழிநடை

இந்திய மொழிகள் பள்ளி

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர்

2009

2. அய்க்கண்

நாடகத்தாக்கத்தில் தமிழகம்

முத்தமிழ்க் களஞ்சியம்

திலகவதியார் ஆதீனம்

புதுக்கோட்டை

2011

3. அன்பழகன், க

தமிழ் நாடகத் தந்தை

நாடகக் கலைக்களஞ்சியம்

தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம்

சென்னை

1970

4. இரவீந்திரன், க.,

நாடக வழக்கும் போலீஸ் செய்தல் மரபும்

தமிழ்க் கலை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர்

2010

5. மேலது

கட்டியங்காரன் – பன்முகக்கலைகள்

துறைக் கருத்தராங்கக் கட்டுரை

- நாடகத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
6. மேலது **நாடக மொழி**
துறைக் கருத்தரங்கக் கட்டுரை
நாடகத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
2011
7. மேலது **தென்னிந்திய மரபுக் கலைகள்**
உடல் ஆய்விதழ்
பிரான்சு
2014
8. இராமானுஜம், சே.,
சிறுத்தொண்ட நாயனார் இசைக்கூத்து
மரபுகள்
தஞ்சை கூத்து மரபுகள்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு
தஞ்சாவூர், 2004
9. இலட்சுமணன் (மணா) **அது அந்தக் காலம்**
தினமணிச் சுடர்
சென்னை
1995
10. கருணாகரன், மா., **தமிழின் நாடகக் கலைஞன்**
கிரைம் இதழ்
சென்னை
2014
11. குமாரவேலன், இரா., **தமிழில் மேடை நாடகங்கள்**
தமிழகக் கலைகள்
பாரி நிலையம்
சென்னை
1972

12. சண்முகம் அவ்வை டி.கே.,

தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர்

சங்கரதாசு நாடக மன்ற

வெள்ளி விழாமலர்

சென்னை

1967

13. திருவள்ளுவன், இல.,

மணிமேகலை – புதிர்நோக்கு

முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை

அரசு கலை பண்பாட்டுத்துறை

சென்னை

2000

14. நாகபுசனம், ப.,

தொடக்கவுரை

மணிமேகலை முத்தமிழ் விழா

கலை பண்பாட்டுத்துறை

சென்னை

2000

15. வள்ளிநாயகம் செ.,

மேற்றினார் அண்ணாவின் செவ்வாழை

சிறுகதையில் நாடகத் தமிழ்

அண்ணாவின் படைப்புகளில்

மொழிநடை

இந்திய மொழிகள் பள்ளி

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

தஞ்சாவூர்

2009

16. வள்ளியம்மாள்

மணிமேகலை அறநோக்கு

முத்தமிழ் வடிவில் மணிமேகலை

அரசு கலை பண்பாட்டுத்துறை

சென்னை

2000

ஆங்கிலக் கட்டுரைகள்

17. Arnott, J.F.,

‘Theatre History’

Drama and Theatre
Society for Theatre Research
United Kingdom,
1970

18. Gordon Craig, E. 'The Art of the Theatre-The First Dialogue'
The Theory of the Modern Stage
Penguin Book
New Zealand, 1978
19. Halliday, A.K., 'Language Structure and Language Function'
New Horizons in Linguistics
Harmondsworth
London
1970
20. Lee Simonson "Ideas of Adolphe Appia
The Theory of the Modern Stage
Penguin Books
New Zealand
1978
21. Ravindran. K 'Transition of Tamil Drama to Modernism'
Indian Express
Madurai
1982
22. Vijayabhaskara Naidu 'Anna's Literary Style'
Peraringar Annavin
Padaippukkal Vol.I
School of Indian Languages
Tamil University
Thanjavur
2009

அகராதிகள்

1. கழகத் தமிழ் அகராதி
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்தக்
கழகம்
சென்னை
1985
2. இரவீந்திரன், க.,
**தமிழ் நாடகக் கலைச்சொல் விளக்க
அகராதி**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
2004
3. சச்சிதானந்தம், வை.,
மேலை இலக்கியச் சொல் அகராதி
மேகமில்லன் இந்தியா லிட்.,
சென்னை
1983

களஞ்சியங்கள்

4. இரவீந்திரன், க., (மு.ப)
நாடகக் களஞ்சியம் தொகுதி-2
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
2011
5. பாலுசாமி, நா (ப.ஆ)
வாழ்வியற் களஞ்சியம் தொகுதி-7
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
1991

ஆங்கில அகராதிகள்

6. American Heritage Dictionary of
the English Language
Harcourt publishing
London
2001
7. American English Dictionary

- Collins
Washington
2004
8. Crossword, John Grant (ed)
Collins English Dictionary
Harper Collins Publications
Glasgow
2011
9.
Heritage Dictionary of English
Language
Heughton Mifflin Harcourt
Publication
New York
1992
10. John Gasner
Edward Quinn (ed)
Dramatic Theory
Readers Encyclopaedia of
World Drama
The Johns Hopkins University
London
1970
11. Martin Banham (ed)
Cambridge Guide to World
Theatre
University of Hawai Press
Hawai
1991

ஆய்வேடுகள்

1. சிவராமன்

**மணிமேகலையில் மணித நேயம்
பாத்திரங்கள்**

ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்ட ஆய்வேடு
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்

- 2007
2. மகேசுவரி, சி., க.இரவீந்திரனின் மாதவ மேகலை
நாடகம்
- ஆய்வியல் நிறைஞர் பட்ட ஆய்வேடு
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
2004
3. ஜெயபால், வி., வரலாற்று நோக்கில் சைவ
நாடகங்கள்
முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
2000
4. ஆண்டறிக்கைகள் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக
ஆண்டறிக்கை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
1992-2014
5. நாடகக் குறிப்பேடுகள் நாடகத்துறைக் குறிப்பேடு
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர்
1985-2014
6. இதழ்கள்
செய்தி மலர், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம். செப்.2008
தேவி மாத இதழ், நாகர்கோவில், ஆக.1944
பிரசண்ட விகடன், சென்னை, 9.3.1946
Indian Express, Madurai, 14.11.1981